Zur Geschichte des musikalischen Dramas im Seicento

Die Opern Alessandro Stradella's

Inauguraldissertation

der philosophischen Fakultät Sekt. I. der
Ludwig-Maximilians-Universität München

Zur Zensur vorgelegt am 4. Mai 1904

von

Heinz Hess

ACAD. LUDWIG MAX. BIBL.

Leipzig
Druck von Breitkopf & Härtel
1906

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552318_0071

Vorwort.

»Arma le spente
Lingue de' prischi eroi . . « (Leopardi.)

Der Verfasser ist sich wohl bewußt, daß er mit der Herausgabe der vorliegenden Arbeit auf einiges Befremden stoßen wird, da man doch mit berechtigtem Achselzucken einem Baumeister zusehen würde, der mit den Ausläufern eines großen Gebäudes begänne, bevor die Fundamente des Hauptbaus gelegt wären. Tatsächlich sind zu dem Denkmal, als welches Stradella's künstlerisches Schaffen für die Nachwelt wiederaufleben soll, noch kaum die Grundlagen vorhanden.

Wenn wir uns trotzdem einem untergeordneten Zweige seiner Tätigkeit zuwenden, geschieht dies nicht in der Absicht, diesem besondere Vorzüge anzudichten. Mit der Betrachtung von Stradella's Opern wird für die Würdigung seiner historischen Stellung nicht allzuviel geleistet werden. Dagegen wird uns diese an sich schon lohnende Betrachtung manchen interessanten Ausblick auf die Entwicklung des musikalischen Dramas und der opera buffa gewähren, zumal da wir in jenen Werken den Übergang von der venezianischen zur neapolitanischen Schule sehen dürfen.

An dieser Stelle sei mir gestattet, allen denen meinen Dank auszusprechen, die mir zu meiner Arbeit ihre Hilfe geliehen haben; vor allem Herrn Professor Dr. Adolf Sandberger, der mir die reichsten Anregungen zuteil werden ließ und mich auf das so wenig bekannte Schaffen Stradella's freundlichst aufmerksam machte, ferner den H. H. Bibliotheksvorständen, die mir bei meinen Studien in liebenswürdiger Weise behilflich waren; besonders den Cav. Caputo und Spinelli an der Estense zu Modena, den Herren Dr. Schulz an der Staatsbibliothek in München, Dr. Schukowitz an der k. k. Universitätsbibliothek in Graz, Prof. Torchi am Liceo Rossini in Bologna und Hochwürden Pater Ehrle an der vatikanischen Bibliothek zu Rom, endlich allen denjenigen Herren, die meine Nachforschungen nach biographischen und bibliographischen Aufschlüssen unterstützten, in erster Linie Dottor Cav. G. Ognibene, Direktor des R. Archivio in Modena und Herrn Albert Schatz in Rostock.

Graz, im Frühling 1904.

Der Verfasser.

Alessandro Stradella.

Ein geheimnisvolles Dunkel umgab bis heute den Lebenslauf Alessandro Stradella's. Seine abenteuerlichen Schicksale waren in diesem Dämmerlichte nicht mehr von sagenhaften Gerüchten zu unterscheiden, durch welche die Phantasie des Volkes sich selbst die mangelnde Erklärung von Geheimnissen zu ersetzen pflegt. Ohne authentische Belege in dem sensationssüchtigen Memoirenstil des beginnenden Settecento mußte der biographische Bericht bei Bourdelot[1]), die ausführlichste ältere Quelle, von einer späteren kritischen Forschung mit großem Mißtrauen aufgenommen werden. Schon Burney[2]) konnte denselben in einigen Punkten korrigieren. Doch war es nur durch Spezialforschungen möglich, die Angaben Bourdelot's auf ihre Treue hin zu prüfen und durch neue biographische Aufklärungen zu ergänzen. Solche Forschungen wurden bisher erst durch zwei Männer angestellt Durch Richard's Aufsatz »*Stradella et les Contarini*«[3]) wurde nicht viel mehr gewonnen, als eine Bestätigung der Schicksale Stradella's in Turin, wie sie schon Bourdelot erzählt. Catelani[4]) hat in seinem bibliographischen Werkchen aus Stradella'schen Partituren manchen wichtigen biographischen Anhaltspunkt mitgeteilt, dabei in vorsichtiger Weise Zweifel gegen ältere Berichte erhoben und Vermutungen ausgesprochen, die sich allerdings zum großen Teile als unrichtig erweisen werden. Auch versichert er Archivstudien unternommen zu haben, die aber ohne Ergebnis blieben. Unseren Nachforschungen ist es gelungen, einige Resultate zu gewinnen, durch welche das bisher vorhandene biographische Material wesentliche Ergänzungen erfährt. Solche Aufklärungen erhielten wir in erster Linie aus einer Reihe von Dokumenten des R. Archivio di Stato in Modena, die im biographischen Zusammenhang, wie er sich aus den älteren Quellen als haltbar erweist, ihre Stelle einnehmen werden.

* * *

Um die Wiege Stradella's stritten sich bisher wie beim Sänger des Odysseus mehrere Städte Italiens. Arteaga[5]) verlegt sie nach Genua, Carrier[6]) nach Venedig, gewöhnlich[7]) wird Neapel als sein Geburtsort

1) Bourdelot-Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets* (Paris 1715).

2) *General history of music* (London 1789) IV. Bd. cf. Fétis, *Biogr. univ.* VIII, S. 149.

3) *Le Menestrel.* Paris, 1865—66.

4) *Delle Opere di A. Stradella esistenti nell' Archivio mus. della R. Bibl. Palatina di Modena.* (Mod. 1865).

5) *Le rivolutione del teatro mus. it.* Bol 1783, I, S. 286.

6) *Poesie* (Firenze 1854): Anm. d. Ballata Str. cantore.

7) Burney, a.a. O.; Fétis, *Biographie universelle des musiciens* (Paris 1866), Bd. VIII.

angenommen und als Jahr der Geburt 1645 bezeichnet. Catelani denkt allerdings auch an Oberitalien, besonders die estensischen Staaten, ohne jedoch einen festeren Anhaltspunkt zu finden. Gleichwohl ist er dem Ziele am nächsten gekommen.

Aus zwei Dokumenten des R. Archivio in Modena lernen wir den Bruder und den Vater Alessandro Stradella's kennen

(I) *Minuta Ducale al Padre Francesco Stradella Agostiniano, fratello di Alessandro.*

Li 19 Agosto (16) 82.

Padre Francesco Stradella.

Ricevo la lettera di Vostra Reverentia delli 31 del passato, e vedo in esha la dimanda che il signor suo Nipote fà delle seicento dobble in pagamento delle composizioni musicali del fu signor Aleshandro di lei fratello, e perche la detta dimanda e paruta qui fuor di modo grande et esorbitante io non ho havuto per bene di portarla neanche à notizia del signor Duca Serenishimo mio Signore. E però se il signor suo Nipote vorrà soddisfarsi d' un regallo che dipenda dall' arbitrio e dalla generosità di Sua Altezza Serenishima potra dar ordine che sieno inviate quà le dette composizioni perche all' arrivo delle medesime Sua Altezza Serenishima darà una conveniente ricognizione à chi le porterà. Altrimenti potrà il detto suo Signor Nipote trovar esito alle medesime in altra parte, lasciandosi percio in sua piena libertà.

Tanto stimo io di poter replicare à Vostra Reverentia alla quale ratifico la mia vera osservanza, e resto per fine — (Cancelleria Ducale. Carteggi e Documenti di Particolari: Stradella).

(II) All' Em^{mo}, Rever^{mo} S. Card. d' Este.

Per fra' Francesco Stradella Agostiniano e per il Cavalliere Marc' Antonio suo Padre Vice Marchese di Vignola. Emmentishimo e Reverendishimo Signore Signore e Padron Colendishimo.

Fra' Francesco figliolo del Cavaliere Marc' Antonio Stradella, Professo nella Religione Agostiniana, si truoua nel convento d' Acqua Pendente. Hora egli desiderarebbe che Vostra Eminenza le facesse gratia di scrivere al Reverendissimo, Padre Fra' Hippolito Monti dal Finale, Ministro Generale di detto ordine Sant' Agostino, affinchè egli l' ammetta alla stanza di Bologna per occasione di studiare, quando sia habile, et idoneo, et che anco sia esaminato nella detta città di Bologna da Deputati, rimosha la difficoltà, che adduce detto Padre Generale di non mandarlo alla stanza di Bologna, se prima non sia esaminato in Roma, od in Perugia, et egli però vorebbe schivare questo circuito di cosi lungo viaggio, et non ostante anco un altra difficoltà, che propone detto Padre Generale, quale è che detto fra' Francesco dovrebbe prima ordinarsi à Sudiacono, e pure egli non e hora in età di potersi promovere al detto Ordine del Sudiaconato, E però si supplica Vostra Eminenza ad operare con detto Padre Generale, che conceda al detto fra' Francesco Stradella la stanza di Bologna, Et questa gratia viene chiesta a Vostra Eminenza ancora dal sudetto Cavalliere Marc' Antonio Padre del detto fra' Francesco, à fine di havere detto suo figliolo nella detta città di Bologna non molto lontana dalla terra di Vignola dove detto Cavalliere è hora Vice Marchese per il signore Duca di Sora, e per soprastargli, e per

molti altri rispetti, che vi concorrono, che di tanta non men pia, che giusta gratia resteranno ambedue eternamente tenuti à Vostra Eminenza. Quam Deus x.

(Cancellaria Ducale: Carteggi e Documenti di Ecclesiastici: Regolari Str.)

[Beiliegend ein Brief des Marco Antonio Stradella mit dem Datum: Di Vignola à di 23 luglio 1642; den Inhalt bildet das gleiche Gesuch.]

Stradella's Vater war also Cav. Marco Antonio Stradella — aus Piacenza[1]), so meldet eine Chronik von Vignola[2]) im Archivio parocchiale dieser Stadt. In den Jahren 1642 und 1643 vertrat er als Vice-Marchese und Governatore von Vignola die Stelle des mit dem Marchesat belehnten Principe Boncompagni[3]), der nicht in Vignola leben wollte. Aus einem Briefe von Giacomo Aureli, dem Nachfolger Stradella's, vom 19. Juni 1643 (im R. Archivio zu Modena) geht hervor, daß Stradella bei der Belagerung Vignolas durch die Päpstlichen[4]) einen harten Stand hatte und sich nach Montefestino zurückzog. Der erwähnte Bericht in der Geschichte von Vignola stellt das Ereignis so dar, daß Stradella das Kastell übergab, obgleich es zu mehrtägigem Widerstand fähig gewesen wäre, und Hilfe durch den Herzog von Modena in Aussicht stand, weshalb dieser ihn erzürnt über den Verrat aus seiner Stellung entließ[5]).

Francesco, ein Sohn dieses Marco Antonio, scheint in sehr jugendlichem Alter dem Augustinerorden beigetreten zu sein. In der Beilage zur angeführten Bittschrift (II) ersucht der Vater den Kardinal d'Este, sich für die Versetzung seines Sohnes von Aquapendente nach Bologna zu verwenden, damit er dort »den Studien, auf die ihn sein Talent hinweise«, obliegen könne. Unter den Schwierigkeiten, die dieser Versetzung im Wege stehen, wird die Minderjährigkeit des Fra Francesco zum Amte des Subdiakons angeführt, das hierzu vorausgesetzt werde. Es ist daraus zu ersehen, daß der für die Erziehung seines Sohnes besorgte Vater Francesco frühzeitiger, als dies Regel war, die Studienlaufbahn ermöglichen wollte. Auch die Bemerkung, daß der Vater ihn in der Nähe haben wolle, um ihn noch überwachen zu können[6]), sagt, daß Francesco

---

1) In Piacenza fand sich keine Spur der Familie Stradella. Der Direktor des Archivio Comunale Conte Affaticati versichert, eifrige Nachforschungen angestellt zu haben, die ohne Ergebnis blieben.

2) *Storie Vignolese di Alessandro Plessi* (Monti Vignola), p. 68.

3) Im Privatarchiv der Casa Boncompagni Ludovici (Rom) fanden sich keine auf Str. bezüglichen Dokumente.

4) Im Kriege der Barberini (Urban VIII.) mit dem Herzog Odoardo von Parma (1622—48), dessen Bundesgenosse Herzog Franz I. von Modena war.

5) Es befindet sich im R. Archivio zu Modena von Marco Antonio Str. noch ein Carteggio vom 23. Juni 1642—11. Juni 1643, das nur von Verwaltungsangelegenheiten handelt.

6) » . . . *e per dare a me suo Padre questa consolatione di vedere, e godere più d' appresho detto mio figliolo, che hora si trova di famiglia in Acquapendente, e per soprastargli ancora*« x.

damals (1642) sehr jung war. Jedenfalls dürfte er aber das erste Dezennium überschritten haben.

Wenn die Bestimmung von Alessandro's Geburtsjahr um 1645 als annähernd richtig angenommen werden darf, wäre daher ein bedeutender Altersunterschied zwischen den beiden Brüdern vorhanden. Alessandro's Geburtsort kann man sich mit einiger Wahrscheinlichkeit in der Landschaft von Modena denken, vielleicht in Vignola oder in Montefestino[1]). In dieses Städtchen hatte sich Alessandro's Vater ja im Juni 1643 zurückgezogen; es fehlt aber jede Nachricht, ob er hier geblieben oder aus Gram über seine Entlassung, wenn er nicht etwa durch ein Besitztum an Vignola gebunden war, ausgewandert ist — vielleicht, um in der Nähe seines Sohnes zu leben, nach Bologna. Francesco[2]) scheint mit dem estensischen Hofe in Fühlung geblieben zu sein; das Dokument (I) vom 19. August 1682 zeigt, wie er diese Beziehungen später auszunützen suchte.

Wie die Erziehung des älteren Sohnes mag wohl auch die Alessandro's dem Vater am Herzen gelegen haben. Wo er seine Studien gemacht hat, ist noch gänzlich unbekannt, — nach Catelani sicher in keinem der neapolitanischen Konservatorien, da in ihren gewissenhaft geführten Chroniken, die jetzt im R. Collegio do Musica aufbewahrt sind, sein Name nicht verzeichnet steht. Fast möchte man aber annehmen, daß Stradella doch in seiner Jugend in Neapel gewesen sei, weil diese Stadt immer wieder in seinen Biographien eine Rolle spielt, entweder als sein Geburtsort oder als Schauplatz seiner Wirksamkeit[3])

Verbürgt ist, daß Stradella einige Zeit in Venedig weilte. Daß er dort im Auftrage der Republik Opern komponiert habe, wie Bourdelot berichtet, bezweifelt Burney auf Grund der Dramaturgie Allacci's und der erhaltenen Repertoires venezianischer Theater. Auch bei Galvani[4]) ist keine Aufführung einer Oper Stradella's verzeichnet. Außerdem wird Bourdelot's Behauptung durch die Tatsache erschüttert, daß die Republik überhaupt keine derartigen Aufträge erteilte, da alle Theater in Venedig Privatunternehmen waren. Gleichwohl sind im *Dictionnaire des Opéras* von Clément et Pierre Larousse (Paris 1897) Aufführungen

---

1) Nachfragen in den Archiven und Kirchen der beiden Städtchen erzielten negative Resultate.

2) Unter den Papieren der Augustiner im R. Archivio zu Bologna befindet sich kein auf ihn bezügliches Dokument.

3) So Schilling, Encyclopädie der gesamten mus. Wissenschaften (Stuttgart 1838) Bd. VI, »Er ging zuerst nach Neapel, schrieb daselbst mehrere Werke, die nicht bekannt sind« x.

4) *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII.* (Ricordi 1878).

des *Corispero* (»vers 1665«), des *Oratio* (»vers 1666«), des *Trespolo* — geschrieben »*Tres Polotutoro*« (»vers 1667«) und des *Biante* (»vers 1668«) zu Venedig angeführt, ohne daß jedoch die betreffenden Theater genannt wären[1]).

Bestimmter läßt sich behaupten, daß Stradella in Venedig als Gesangslehrer tätig war. Nach Bourdelot's Erzählung war die Maitresse eines venezianischen Edelmanns Pig. (Pignaver) seine Schülerin; beide wurden von einer glühenden Neigung zueinander erfaßt und entschlossen sich, nach Rom (bei Burney über Neapel) zu fliehen. Der dupierte Venezianer, — der nach einem noch näher zu betrachtenden Dokumente im R. Archivio zu Turin, wie auch bei Richard, kein Pignaver, sondern der Senator Alvise Contarini war[2]), — habe zwei berühmte Bravi gedungen, die den jungen Künstler mitsamt der entführten Geliebten ermorden sollten. Wenn Catelani Richard's Ansicht, nach der eine solche Rache im Charakter der Venezianer begründet sei, als Spitzfindigkeit eines Ausländers zurückweist und versichert, daß dieser Fall für Venedig ganz vereinzelt dastehe, muß dies als naive Entrüstung eines verletzten Patrioten, nicht aber als Kritik eines voraussetzungslosen Historikers genommen werden. Zeitgenössische Memoiren wissen nicht wenige Fälle ganz ähnlicher Art zu erzählen, wie sich die Reichen des Werkzeugs der berüchtigten Bravi zu blutiger Rache in Liebeshändeln bedienen[3]). Bei einer Aufführung des *San Giovanni Battista* in der Lateransbasilika sollen die beiden Abgesandten des Venezianers, überwältigt von Stradella's Komposition, ihre möderische Absicht aufgegeben und dem bewunderten Meister zur Flucht nach Turin geraten haben. In unserem nüchternen Jahrhundert wird man diesem wunderbaren Ereignis skeptischer gegenüberstehen als noch Burney, der wenig Grund daran zu zweifeln sieht. Catelani hält überhaupt eine solche Aufführung im Lateran um das Jahr 1676[4]) nicht für wahrscheinlich, da er weder in Baini's Denkwürdigkeiten der päpstlichen Musikaufführungen und der hervorragendsten

---

1) Die gleichen Angaben in Dassori, *Dizionario Lirico* (Genova 1901) stammen von Clément, wie mir der Verfasser mitteilt. Fétis a. a. O. führt gerade die erwähnten 4 Opern (ohne Jahreszahlen) an — nach Anm. S. 65 in »*La Musica*« von G. B. Dall' Olio, die auch Clément's Quelle sein dürfte.

2) Bei Carutti, *Storia della diplomazia della corte di Savoia.* (Roma 1875), III, p. 79 entführt Str. nicht die Maitresse, sondern «*una Giovane patrizia destinata sposa al senatore Contarini*».

3) So Freschot, *Etat ancien et moderne des Duchès de Florence, Modène,* etc. Utrecht 1711, p. 342.

4) Dieses Jahr ist übrigens von Burney nur auf Grund des Datums von *La Forza dell' Amor paterno* (1678) und der vorangehenden Ereignisse erschlossen, während nach Fétis Burney behauptet, es sei die in seinem Besitze befindliche Partitur des S. G. B. zu Rom 1676 datiert.

Komponisten jener Zeit noch sonst irgendwo davon eine Erwähnung findet.

Auf einen Aufenthalt Stradella's in Rom deuten zahlreiche Stellen seiner Partituren. Die Kantaten *Il mar gira nei fiumi*, *Fra queste ombre*, *Qui dove fà soggiorno*, *Che speranza aver si puo* und die Serenata *Circe* (B) enthalten in der Dichtung Hinweise auf Rom oder die römische Landschaft; der geistliche Dialog *Pugna, certamen*, die Kantaten *L'avviso al Tebro giunto*, *Ecco amore* sind Gelegenheitskompositionen zu Familienfesten des römischen Adels; die Serenata *Vola, vola in altri petti* ist Don Gasparo Altieri, dem Nipoten Papst Clemens' X.[1]), gewidmet. Auch sind die Dichter einer Reihe seiner Kompositionen Römer — so Benedetto Pamfili, Lelio Orsini, Pietro Monesio, Sebastiano Baldini, Flavio Orsini. Einen festeren Anhaltspunkt bietet uns Stradella's Prolog zu Cesti's *Dori*, der 1672 zu Rom datiert ist[2]). Nach Ademollo[3]) wurde hier wirklich in diesem Jahre Cesti's Oper gegeben, und es scheint daher jene Angabe glaubwürdig zu sein. Dagegen müssen wir wohl annehmen, daß Stradella's Liebesverhältnis damals — fünf Jahre vor Turin — noch nicht angeknüpft war und wahrscheinlich zu seinem römischen Verhältnis in keiner Beziehung steht.

Von einer Flucht nach Rom ist auch in dem zuverlässigsten Bericht, der von Stradella's Liebesabenteuer handelt, nichts erwähnt. Dieser fand sich im R. Archivio zu Turin in den handschriftlichen »*Memoires De la Regence De Maria Jeanne Baptiste de Nemours Duchesse Mere de Savoye*« (*Carte della Real Casa di Savoia*, *Tutele e Reggenze*, *mazzo* 5⁰ no. 9 [1675 in 1684]) und mag hier an Stelle desjenigen von Bourdelot die Ereignisse in Turin erzählen.

(III) pag. 166. Il arriva une chose fort extraordinaire et dont on n'avoit jamais vû d'exemple, un musicien nommé Stradella avoit enlevé a Venise la maitresse d'Aloise Contarini, il la conduisit a Turin, ou ce noble la vint chercher quelque tems après accompagné de quarante de ses amis, de ses domestiques ou de ses braves, il fit toutes les instances possibles auprès de la Regente a fin que l'homme et la fille luy fussent remis, on luy fit comprendre que ce la ne se pouvoit pas, il se reduisit à la fin à demander que la fille fut mise dans un couvent pour se faire religieuse, ou qu'elle epousa Stradelle, et que jusques à l'accomplissement d'une de ces deux conditions il fut deffendu au musicien d'exercer sa profession. La famille des Contarini fort offensé du hardi procedé de cet homme envoya quelque tems (fehlt: après) à Turin deux Scellerats qui le blesserent de quattre ou cinq coups d'Epée, ils se retirerent chés le marquis de Villars ambassadeur de France, ou ils furent reçûs sur une lettre de l'abbé d'Estrades ambassadeur à Venise, une action si noire et si horrible dans un païs ou jusque alors on n'avoit

1) Freschot a. a, O., S. 643.

2) Brüssel, Conservatoire royal de Musique.

3) *I teatri di Roma nel secolo XVII.* (Roma 1888).

rien vû de Semblable offensa fort la Regente, elle fit demander vivement a l'ambassadeur qu'on remit a la justice ces deux assasins que l'attrocité de leur crime rendoit indigne de toute sorte d'azile et d'immunité, mais on ne pût (fehlt: rien) obtenir, l'ambassadeur les conduisit lui même dans son propre carosse a Pignerol a fin de les mettre couvert des peines qu'ils auroient subis si on avoit pû les saisir.

Im allgemeinen gleicht dieser Bericht der Erzählung Bourdelot's, nur sind es hier drei Mörder, unter ihnen der Vater Hortensia's (so ist die Entführte genannt). Auch werden hier die Mörder erst in Freiheit gesetzt, nachdem sich herausgestellt hat, daß Stradella seinen Wunden nicht erliege.

Nach Carutti[1]) traf Stradella im Sommer 1677 in Turin ein, wo damals die Herzogin Giovanna Battista von Nemours (1675—84) für ihren minderjährigen Sohn regierte. In den Dienst ihres Hofes[2]) stellte Stradella seine Kunst — so Bourdelot und Carutti übereinstimmend mit unserm Dokument (III); dies bestätigen auch die Widmungen der Kantaten *Se del pianeta ardente*, *Sciogliete in dolci nodi*. Aus seiner Stellung am Hofe und der Anteilnahme der Herzogin an seinen persönlichen Angelegenheiten will Catelani wohl nur dem Gedanken zuliebe, Stradella möchte edler Abkunft sein, auf dessen höfische Umgangsformen schließen, die ein Beweis seiner vornehmen Erziehung seien. Die Stellung seines Vaters ließe es ja denkbar erscheinen, daß sich Alessandro wirklich in seiner Jugend feine Sitten angeeignet hat. Aber auch ohne eine solche Annahme wäre sein Verhältnis zum Turiner Hofe nichts Ungewöhnliches. Der Musiker, insbesondere der Sänger, nahm im Seicento an den Höfen Italiens gleich den Narren eine Sonderstellung ein, die ihn von aller Etikette befreite[3]). Wir sehen ja Stradella hier auch mit seiner Maitresse öffentlich auftreten, wodurch er gewiß nicht nur keinen Anstoß erregte, sondern sich in erhöhtem Grade das Interesse der sensationsdurstigen Hofgesellschaft gewann[4]).

Unverständlich in unserm Berichte sind die Bedingungen, unter denen sich der Venezianer zufrieden gibt; sie könnten eher von den Eltern der

1) a. a. O.

2) »*La risplendente ed elegante corte di Carlo Emanuele II fu continuata dalla duchessa vedova G. B. di Savoia — Nemorso, donna di colto e svegliato ingegno, educata in Francia e fondatrice di un' Accademia letteraria a Torino.*« Bertoletti, *Istoria della R. casa di Savoia* (Milano 1830), p. 240. Weder hier noch in Frezet, *Histoire de la Maison de Savoye* (Turin 1826) ist etwas von Stradella erwähnt.

3) « . . . *libertés qu' ont coûtume de prendre les Musiciens ausquels comme aux bouffons cela est permis dans les Cours de l'Italie*». *Memoires de Parme* in Freschot, a. a. O., S. 498.

4) Die angeführten Memoiren berichten (S. 490f.) einen analogen Fall, wie ein Sänger Gioseppino mit einer venezianischen Courtisane an den Hof von Parma kommt und die Gunst des Herzogs gewinnt.

Entführten gestellt sein und würden sonach für die Darstellung Carutti's[1]) sprechen, nach welcher Hortensia einer Patrizierfamilie angehört und die Mörder von ihren Eltern bestellt sind. Wenn der französische Gesandte in Venedig die beiden Bravi dem Schutze des Gesandten in Turin anempfiehlt, erklärt sich dies durch die große Macht der Familie Contarini[2]), die ja in der Regierung Venedigs wiederholt eine führende Rolle spielte; es mag daher das diplomatische Interesse die Handlungsweise der Gesandten bestimmt haben. Auf die Beschwerden der Madame Royale hin tadelte Ludwig XIV. Villar's Verhalten; zu dessen Abberufung und der Ernennung des Abbé d'Estrades zum Gesandten in Turin (1679) scheint indes die Entrüstung über jenen Fall in Turin nicht der einzige Anlaß gewesen zu sein[3]).

Richard behandelt den diplomatischen Briefwechsel, der dieses Nachspiel der Aufsehen erregenden Affäre zum Gegenstand hat. Zur Beleuchtung von Stradella's Persönlichkeit ist nach Catelani damit sehr wenig beigetragen. Wenn Villars den jungen Künstler als *serriteur* bezeichnet und als ganz schlechtes Subjekt, als einen Mädchenräuber und Abenteurer schildert, so mag er darin wohl zu seiner Rechtfertigung stark übertreiben. Wie er aber die Gunst, die Stradella am Hofe genießt, nicht leugnet, mag auch an jener Charakteristik ein Körnchen Wahrheit sein, das geeignet ist, unseren gegen Catelani's Ansicht erhobenen Zweifel an Stradella's höfischer Lebensart zu bestärken.

Stradella's letzte Lebenszeit spielte sich in Genua ab. Hier hat er nach Burney für den Carneval 1678 eine Oper *La forza dell'Amor paterno* komponiert. Catelani verhält sich sehr mißtrauisch zu Burney's Angaben[4]):

Dell' opera, . . . non so che dire: il Burney asserisce di aver veduto e posseduto il libretto; egli è finora il solo fortunato. Per mia parte ho rinnovate le ricerche all' infinito, come suol dirsi per mare e per terra: non il libretto, non un cenno in mille cataloghi ho trovato di questo melodrama e della sua esecuzione in un teatro.

Schließlich scheint sich Burney's Behauptung doch als richtig zu erweisen. Wenn auch noch keine Spur des Werkes selbst, haben sich übereinstimmende Angaben von einer Aufführung desselben gefunden[5]).

---

1) a. a. O. III, S. 79.

2) Eine lange Reihe Dogen gehört diesem Geschlecht an; in jener Zeit: Carolus 1655—75), Ludovicus (bis 83). Zedler, Universallexikon (Leipzig 1733), Bd. VI.

3) Carutti a. a. O., S. 80.

4) "*For being in possession of the drama which he fet for Genoa previous to his murder, which is entitled . . . and dated Genoa 1678 it appears that the dedication of this opera to Signora Teresa Raggi Paoli was written by Str. himself.*" x.

5) Herr Albert Schatz in Rostock hat mir diese wertvollen Resultate seiner Forschungen freundlichst anvertraut. In seinem Besitz befinden sich die betreffenden Quellen.

In den *Cenni biografici sul Reg. Teatro del Falcone in Genova* von Seb. Vallebona (Genua 1877) begegnen wir unter den als dargestellt verzeichneten Werken Stradella's Oper mit der Abweichung: *amor materno* (statt *paterno*). Ein Heft ohne Titelblatt beginnend mit S. 125 und der Überschrift *Dissertazione seconda, Capitolo primo* enthält ebenfalls einen Hinweis auf die hier richtig betitelte Oper, welche nach beiden Quellen 1678 zur Darstellung gelangte. Endlich wurden nach einem handschriftlichen Verzeichnis der im XVII. Jahrhundert in Genua gegebenen Opern 1678 *Amor per destino* von Lonati und *La forza dell' amor paterno* aufgeführt.

Ein sicheren Anhaltspunkt zur annähernden Bestimmung von Stradella's Todesdatum gewährte bisher die Partitur des *Barcheggio*. Dies Werk ist eine Festserenade zur Hochzeit des Carlo Spinola mit Paola Brignole, die nach dem Kirchenbuch von S. Ma. Magdalena in Genua am 6. Juli 1681 stattfand. Die Partitur aber trägt die Bemerkung »*Inventione per un Barcheggio.* 1681, 16 *Giugno. L'ultima compositione del sig. Stradella.*« Auch vor der Sinfonie steht »*Ultima Sinfonia del ...*«

War durch diese Werke bestätigt, daß Stradella's Schaffen zuletzt Genua angehörte, so konnte doch der Rest von Bourdelot's Erzählung, Stradella sei hier nach seiner Verheiratung mit Hortensia den Verfolgungen seines Feindes endlich erlegen, nicht als vollkommen glaubwürdig gelten, weil das Datum der Ermordung um 1670 angesetzt ist[1]), während doch aus den Bemerkungen mehrerer Partituren hervorgeht, daß Stradella noch 1681 lebte. Da nun Catelani weder in den Archiven von Genua und Turin noch bei zeitgenössischen Chronisten einen Hinweis auf Stradella's Ermordung entdecken konnte[2]), spricht er die Vermutung aus, Stradella möchte eines natürlichen Todes gestorben sein[3]). Doch sollte Bourdelot auch hier Recht behalten.

Im R. Archivio zu Modena befinden sich folgende zwei Dokumente, die endlich in dieser Frage Aufschluß erteilen:

IV. »Mercordi sera fu ucciso il famoso musico Stradella.« 28. febbraio 1682 (Avviso da Genova nel volume degli Avvisi da Venezia del 1682. — Cancelleria Ducale Avisi e Notizie dall' Estero).

V. Genova 7 Marzo 1682.

Per indittio della morte di Alessandro Stradella fu fatto due giorni sono priggione il Signor Battista Lomellini detto Bauiolo, e due suoi fratelli si

1) Es stammt diese Angabe wahrscheinlich von Bonnet, der die handschriftlichen Memoiren seines Onkels Bourdelot seiner Geschichte zugrunde legte. Da dieser (nach Fétis, a. a. O.) 1685 starb, wäre ein solcher Irrtum nicht zu erklären, zumal da der Verfasser genau von den Ereignissen unterrichtet scheint.

2) Auch unsere Anfragen in beiden Archiven ergaben negative Resultate.

3) Ebenso bezweifelt Mazzucato die Ermordung. (Grove, *Dictionary of Music and Musicians*, III.)

sono messi in Chiesa, vociferandosi per Gelosia di una Comediante, che è la medesima per la quale qui uenne l'Abbate Granuella, il quale doppo di haverla ingrauidata si parti, e ne prese la protettione il detto Lomellini, e chi penetra il segreto dice. che il Stradella imparando musica e sonar d' Instrumenti à qualche dame, fra' quali una sorella di questi, con cui per toccar trop' alto tasteggiana nel bahso, che per cio ne sia morto, in seguito di questo ha il Magistrato dell' Inquisitione fatto ordinare à Carlo Ambrosio Lonati perito nel suono di uiolino, che per divertirsi le dame hauea frequenti le chiamate, che eschi dal dominio Genouese fra tre giorni, et egli obedi al primo, che ieri segui la partenza, si uocifera anche, che simil succesho incontrerà un barbiere unico nel taglio de capelli per le medesime, ateso le moderne usanza di testa, et egli, che ne cava non ordinary regali di pochi giorni fa comparire noue mode. (Avviso da Genova. Cancelleria Ducale: Avvisi e Notizie dall' Estero 1682).

Soviel aus dem unklaren Berichte ersichtlich ist, fiel Stradella der Rache einer Schauspielerin zum Opfer, welcher er durch Liebeleien mit seinen Schülerinnen Grund zur Eifersucht gab. Der als Mörder verhaftete Lomellini, der Beschützer dieser Dame, und dessen Brüder scheinen das Rachewerk vollbracht zu haben, um damit zugleich die Entehrung ihrer eigenen Schwester durch Stradella zu sühnen. Da dem Verfasser des Berichtes die Motive der Tat nur gerüchtweise bekannt sind, ist es wohl möglich aber nicht wahrscheinlich, daß in Wirklichkeit das Attentat im Auftrag des Senator Contarini verübt wurde, nachdem Stradella doch vier Jahre unbehelligt in Genua gelebt hatte. Jedenfalls muß der leichtsinnige Künstler durch sein Privatleben Anlaß zu solchen Gerüchten geboten haben, wenn diese etwa auch nur auf Aussagen des Mörders zurückzuführen wären, der sich so zu rechtfertigen suchte. Durch Stradella's Vergehen, das durch einen derben Witz angedeutet ist, wird ja die Inquisitionsbehörde auf ähnliche frevelhafte Vergnügungen des Violinisten Lonati[1]) und eines Barbiers aufmerksam. Diese analogen Fälle lassen die Schuld Stradella's als Symptom eines freien Bohèmelebens erscheinen und fordern für sie eine mildere Beurteilung. Stradella war eben als Musiker auf den Verkehr mit der leichtlebigsten Menschenklasse angewiesen. Und die erwähnte Schauspielerin kann gleich ein Beispiel sein, mit welchen Menschen er zu tun hatte. Sollte mit ihr Hortensia gemeint sein? Wäre diese wirklich Stradella's Gattin geworden, wie Bourdelot behauptet, würde sie sicher in dem Bericht als solche genannt sein. Aber in Dokument I scheint von einem Sohn Alessandro's die Rede zu sein? Daraus, daß die Ursache des Mordes als Geheimnis behandelt ist, sehen wir, daß die bedenkliche Affäre ver-

1 Wahrscheinlich der Komponist der Oper *Amor per destino*, die mit Stradella's *La forza dell' Amor paterno* im Karneval 1678 gegeben wurde, s. S. 9. Später wurde Lonati in Mailand Gemigniani's Lehrer. Vgl. Wasielewski, die Violine und ihre Meister, S. 89.

tuscht wurde, und dies erklärt, wie Stradella's tragisches Ende der Nachwelt ein Rätsel bleiben mußte.

Da wir aus dem geringen biographischen Material nur ein unvollständiges Bild von Stradella's Persönlichkeit gewinnen, werden wir mit um so größerem Interesse in seinen Werken persönliche Züge zu entdecken suchen. Auf den ersten Blick scheint aber die Gestalt, in der uns Stradella als Komponist kirchlicher Vokalmusik und als Erbe Carissimi's im Oratorium entgegentritt, mit unserm lebenslustigen Künstler unmöglich in Zusammenhang gebracht werden zu können. Was der musikalische Stil des Oratoriums vor dem der Oper voraus und mit der Kirchenmusik gemeinsam hat, ist die Pflege des mehrstimmigen Vokalsatzes. Gerade hier können wir, wie nirgends, eine Selbstzucht des Komponisten bewundern, ohne die es auch »einem musikalischen Talent erster Größe«[1], wie Stradella, nicht möglich gewesen wäre, die volle Beherrschung einer polyphonen Technik zu erlangen, wie sie in seiner Zeit nur mehr selten zu finden ist.

Diese Selbstzucht steht im Widerspruch zu den bisher beobachteten Schwächen von Stradella's Charakter. Aber vielleicht lag gerade in ihnen die Bedingung zu der nach einer Seite hin kraftvolleren Entfaltung seiner positiven Anlagen.

Mehr Gelegenheit zur Entäußerung individuellen Lebens als die geistlichen bieten die weltlichen Dichtungen der Kantaten. Weiter ist jedoch der Empfindungskreis in den Opern; die freieste Wahl der Ausdrucksmittel läßt die Persönlichkeit des Komponisten am besten zu Wort kommen, wie eine Betrachtung dieser Werke erweisen wird.

Stradella's abenteuerliches Leben und sein tragisches Ende mögen wohl zu dem Glorienschein beigetragen haben, mit dem Zeitgenossen und Nachwelt seinen Namen zu umgeben pflegten; — so wird er nach Burney im Textbuch der Oper *La forza dell'Amor paterno* als *»riconosciuto senza contrasto per il primo Apollo della Musica«*, in Bourdelot's Geschichte als *»le plus excellent musicien de toute l'Italie«* bezeichnet. Die Opernkomposition, die in jener Zeit allein dem Musiker Lorbeern einbringen konnte, nimmt ja in Stradella's Schaffen nur eine untergeordnete Stelle ein, wenn wir an die Massenproduktion der zünftigen Opernkomponisten des Seicento denken — etwa an die 161 Opern und Theaterfeste Draghi's[2]).

Auch ist über Aufführungen seiner Musikdramen wenig bekannt. Clément's[3]) Angaben sind ganz unbestimmt und entbehren eines authentischen Beleges. In Genua wurde 1678, wie wir jetzt als sicher an-

1) Ambros, Bunte Blätter, Bd. I, 1896.
2) Köchel, Fux, S. 44.
3) S. oben, S. 7.

nehmen dürfen, *La forza dell'Amor paterno*, erst nach Stradella's Tod 1686 zu Modena der *Trespolo* gegeben[1] (nach Catelani auch wahrscheinlich 1682 in Bologna) und noch später vermutlich *Oratio* und *Floridoro* in Rom[2]. Auch von Oratorienaufführungen ist mir zu Stradella's Lebzeiten nur die der *Susanna* 1681[3] und nach seinem Tode die der *S. Pelagia* (1693)[4] bekannt. Dagegen ist es sehr wahrscheinlich, daß die Gelegenheitskompositionen und die Einlagen in fremde Opern aufgeführt wurden.

Was Stradella als Sänger und Virtuose geleistet hat, ist uns nicht überliefert. Da in jener Zeit das ganze Interesse des Publikums von den Kastraten in Anspruch genommen wurde, dürfte Stradella durch seine Gesangskunst weder großen Ruhm noch materielle Güter erworben haben. Seinen Lebensunterhalt wird er sich außer durch bestellte Kompositionen durch Stundengeben verschafft haben. In Venedig sehen wir ihn Gesangsstunden, in Genua Unterricht in »*musica e sonor d'Instrumenti*« (Dokument V) geben. Auch ein sicher zu pädagogischen Zwecken verfaßtes Werkchen legt von seiner Lehrtätigkeit Zeugnis ab: *Libro de primi elementi del Sig. Al. Str.* (Liceo musicale, Bologna).

Nach Stradella's Tod wurde mit seinen Kompositionen Geld gemacht, wie aus Dokument I zu ersehen ist. Es scheint ein unmündiger Sohn des ermordeten Künstlers zu sein, für den Padre Francesco die Forderung von 600 Pistolen an den Herzog von Modena gestellt hat. Die schroffe Zurückweisung des geforderten Betrages läßt annehmen, daß Stradella's Nachlaß billiger in die Hände des Herzogs kam. Damit findet auch Catelani's Frage, wie die große Zahl von Werken Stradella's in Modena zu erklären sei, ihre Antwort.

Von diesem reichen Bestand Stradella'scher Kompositionen hat Catelani in seinem Werkchen ein ausführliches Verzeichnis gegeben. Im Anhang I haben wir dasselbe durch die in den übrigen Bibliotheken Europas nachweisbaren Werke Stradella's ergänzt — soweit wir hierüber Angaben ermitteln konnten — und glauben damit einen annähernd vollständigen Überblick über Stradella's künstlerischen Nachlaß zu geben.

---

1) Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena* (Mod. 1873), I. p. 94.

2) Näheres bei der Betrachtung der Libretti.

3) Widmung des Textbuches an Franz II. von Modena vom 16. April 1681 (Estense).

4) Der Druck des Textbuches: »*In Modena. Per gli eredi Soliani Stampatori Ducali 1693*« (R. Archivio, Mod.) läßt auf eine Aufführung schließen.

Die dramatischen Werke Stradella's.

Zunächst ist zu bemerken, daß von den elf *drammi*, die Catelani anführt, nur fünf bezw. vier als Opern bezeichnet werden können. Vor allem ist auszuschalten: »*Il Biante. Opera parte in musica e parte in prosa* (*In 3 Atti e 3 Intermezzi con Violini e Basso*)«. Es ist ein Dialektstück aus dem Leben des Volkes. Derb realistische Zeichnung, wie wir sie später im *Trespolo* kennen lernen werden, findet sich hier gepaart mit einer Neigung zu Späßen, die zuweilen ans Unflätige grenzen. Auf ganz eigentümliche und für den Zeitgeist in hohem Grade bezeichnende Weise stehen zur Haupthandlung die allegorischen Intermezzi im Gegensatz. Die *Gloria* fordert die *Genii di saltare il cavallo, di Ballo* und *di Scherma* auf, einen Wettstreit[1]) einzugehen, der für die drei einen gleichgünstigen Ausgang nimmt, wie der Schiedsspruch feststellt. Sehr gezwungen wird eine Verbindung der Intermezzi mit der Haupthandlung herbeigeführt.

Bietet die Musik dieser Intermezzi nichts Beachtenswertes, so nimmt sie im Hauptstück vollends nur eine nebensächliche Stellung ein. Die Musikstücke — in der Dichtung schwach motivierte Einlagen, — erheben sich nie über ein durchschnittliches Niveau der Erfindung und bestehen meist in volkstümlichen Arietten. Einzelne musikalische Witze erinnern an die comedia dell' arte.

Die »Accademien«: *Accademia d'amore* und *Damon* verhalten sich zur Oper wie das von Carissimi für den kirchlichen Gebrauch gepflegte kleine Oratoriengenre zum großen Bühnenoratorium. Wie in jenen ist auch in unseren Accademien auf objektive Betrachtung das größte Gewicht gelegt. Die Handlung dient als Vorwand für die Aneinanderreihung ein- und mehrstimmiger Gesänge.

Die Dichtung der *Accademia d'amore* — von Giovanni Pietro Mo-

1) Dieser Wettstreit scheint in Reitproduktionen zu bestehen, wie sie auf der Cavalleriza in Venedig stattfanden. Diese unterscheiden sich nach Tassini (*Feste spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi Veneziani*, Ven. 1890, p. 183) in Voltigieren, eine »*Battaglia*« und einen »*ballo figurato con vaghe corvette, raddoppi e galoppi*« — entsprechen also den Funktionen der drei genannten Genien. Solche Aufführungen waren meist mit Musik verbunden.

nesio (gest. 1684 nach Quadrio)[1] — ist nicht dramatischer gestaltet als die vieler Kantaten (etwa die von *Alle selve, agli studii*).

Amor macht den Vorschlag: in einem gelehrten Wettstreit solle entschieden werden, welche von seinen Dienerinnen Bellezza und Cortesia sich in seinem Reiche mehr verdienstlich mache. Jede beleuchtet nun ihre Vorzüge. Als Schiedsrichter stellen *Rigore* und *Capriccio* den Wert der Schönheit in Frage und *Disinganno* greift Amor selbst an. Dieser wendet den Streit dem versöhnlichen Ende zu — einem fünfstimmigen Madrigal.

Nicht viel mehr Handlung weist der *Damon* auf.

Zwar werden hier zwei leibhaftige Menschen in's Treffen geführt — ein Schäfer und eine Schäferin —, die in den langersehnten Dämmerstunden sich endlich wiedersehen. Als sie nach der gegenseitigen Versicherung ihrer Liebe und Treue zu den Sternen aufblicken, beginnt der unpersönliche Chor ihr Geschick zu beklagen: immer habe die Liebe Leiden zum Gefolge. Dieser Pessimismus kann aber die Liebenden nicht beirren. Damon erklärt, daß die Liebe vom Himmel komme und alle ihre Qualen keine Leiden seien; Clori bestärkt, daß die seeleneinigende Kraft in den Sternen wohne und die andern müssen ihnen im Schlußmadrigal beistimmen.

Von dem marinisch süßlichen Charakter der Bukolik, den wir in der Mehrzahl von Stradella's Kantaten treffen, ist auch die Musik dieser Accademien erfüllt. Neben Gebilden von innigem Ausdruck wie dem Gebet zu den Sternen im *Damon* finden sich solche, die in ihrer wohlgefälligen Glätte den Eindruck von Manierismus machen.

Von den Kantaten profanen Inhalts unterscheiden sich die besprochenen Werke nur dadurch, daß hier zu den kunstreichen mehrstimmigen Gesängen eine konzertierende Instrumentalmusik tritt, die in jenen überhaupt fehlt[2]. Wir werden später auf die Beschaffenheit derselben näher eingehen.

Ihrem Umfang nach stehen den Accademien die Serenaden (und »Operetten«) zunächst. Ihr Libretto behandelt in engerem Rahmen ähnliche Stoffe wie das *dramma in musica* oder dient — der knappen Form wegen besonders für Gelegenheitskompositionen geeignet — zur Verherrlichung fürstlicher Persönlichkeiten.

Die »leere Sinnbildlichkeit« solcher Festopern[3] und »die prunkenden daran geknüpften Weissagungen lagen im Geschmacke der Zeit«[4] und

---

1) Ein Römer. — Ademollo kennt von ihm zwei Libretti von 1674: *La musica seria* und *la musica familiare.* — (*I teatri di Roma*, p. 147).

2) In der Mitte stehen die wenigen Kantaten, die wohl eine Instrumentalbegleitung, aber nur eine Personenzahl von höchstens drei aufweisen; zu ihnen gehört die von Chrysander edierte *Serenata a 3 con Strumenti.* (Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken, III, Leipzig 1888.)

3. Draghi mußte dem Wiener Hofe außer zahlreichen »Licenzen« eine Unmenge Serenaten zu Familienfesten liefern. (Vgl. Köchel, Fux S. 44). Zwei derselben beschreibt uns Winterfeld, allegorisch — politische Festopern am kais. Hofe zu Wien.

4) Winterfeld, (a. a. O.), S. 10.

sind charakteristisch für die Eitelkeit der Fürsten, denen es schmeicheln konnte, auf der Bühne unter die Götter versetzt zu werden oder deren Huldigung entgegenzunehmen.

Daß aber die künstlerische Schöpfungskraft unter diesem Joche geschwächt war, macht uns ein Blick auf die beiden *Circe*-Dramen und das *Barcheggio* begreiflich.

Die Operetta *Circe* (A)

beginnt mit einer lyrischen Betrachtung der drei Personen (Circes Schatten, Zeffiro und Algido) über die Wunder des April. Auch auf seine schlimme Seite, den vielen Regen, wird hingewiesen und die Wolken werden mit den Sorgen der Menschen verglichen. Circe, die den andern — ein Schatten vergangener Zeiten — überallhin folgt, bittet jene, sie an's Grab ihres Sohnes Telegonos zu geleiten. Die aber fordern sie auf, das Altertum zu vergessen und weisen sie auf den Frühling der modernen Zeit. Als Seele des erblühenden Zeitalters wird das toskanische Herrscherhaus genannt, dem sie alle Tribut entrichten wollen: Zeffiro, der Windgott, will Blumen herbeitragen, Algido, der Flußgott, Edelsteine aus seinem Reiche; Circe kann als Schatten nur ein geistiges Geschenk darbringen: Preis und Glückverheißung.

In überaus schwülstigen Vergleichen scheint die Dichtung — zweifellos für ein Familienfest verfaßt — auf aktuelle Ereignisse und Taten des toskanischen Hauses anzuspielen.

Die gleichen Vorgänge in ganz neuer Fassung bringt die Dichtung der *Circe* (B), die wie die vorhergehende von einem Filippo Apolloni[1]) stammt. Immerhin zeigt dies zweite Stück etwas mehr dramatische Bewegtheit als das erste. Das Auftreten Zeffiros, der sich im Echo auf die Fragen der Circe zu erkennen gibt, ist doch einigermaßen bühnenwirksam. Wiederum bringen die drei Personen Tribut aus ihren Reichen herbei; diesmal gilt er einem »Leopold von Toskana«, — nach Catelani's Vermutung dem Cardinal Leopold von Medici. Wie aus den Worten der Circe hervorgeht, die ihm eine glorreiche Zukunft im Vatikan verheißt, scheint das Stück zu seiner Kardinalsweihe verfaßt zu sein — 1667.

Auch die Musik zeigt in dem zweiten Werke zuweilen einen frischeren Zug. Doch ist der Stil hier wie dort der gleiche — der pseudodramatische, wie er in den Kantaten herrscht: ein- und mehrstimmige Gesänge durch Rezitative verbunden »ohne andere Charakteristik als die allgemeine des in den gesprochenen Worten ausgesprochenen Gefühls«[2]); die kalte Allegorie, »das Personifizieren allgemeiner Begriffe«, konnte doch »eine wesenhafte, lebendige Gestalt« niemals entstehen lassen. Während der

---

1) Catelani denkt an den Dichter der Dori. Vielleicht aber ist es der Kardinal Chigi, der unter dem Namen Apollonio dichtete (*Astiage*, 1673 im Tor di Nona, Musik von einem incerto autore. Ademollo, *I teatri di Roma*, p. 144. Es sprächen dafür die Beziehungen der Dichtung auf den Vatikan.

2) Winterfeld, a. a. O., S. 10.

Gesang auch in mehrstimmigen Stücken eine virtuosische Neigung verrät, entspricht die Orchesterbehandlung derjenigen in den vier Opern.

Stammen die beiden Circen offenbar aus Stradella's frühester Schaffensperiode, der dem Stile nach auch die Oratorien *Edita* und *Esther* angehören, so bedeutet die *Invenzione per un Barcheggio* — den Angaben der Partitur gemäß[1]) »*ultima compositione*« — den Abschluß seiner Tätigkeit auf dem Gebiete des Musikdramas. Das *Barcheggio*, dessen Name, wie Catelani bemerkt, eine Aufführung auf schwimmenden Barken besagen will, ist ein Festspiel zur Hochzeitsfeier eines Carlo Spinola mit Paola Brignole, der Sprossen von zwei berühmten Genueser Adelsgeschlechtern.

Neptun, der mit seinem Wasserreiche ein Charakteristikum der dekorativen Barockkunst ist, muß samt seinem Elemente zur Verherrlichung des Festes beitragen. Daß er und seine Gemahlin sich aber nicht ohne weiteres bei jedem Sterblichen zu Gratulanten herbeilassen, bildet den Konflikt des Stückes.

Zu Beginn fordert er die Nymphen des Meeres auf, ihm und Anfitrite zuzujubeln, denn es gäbe kein glücklicheres und mächtigeres Ehepaar. Nachdem er sich von ihr verabschiedet, kommt Proteus angeschwommen und fordert die Meerbewohner zu einer Hochzeitsfeier auf. Der verwunderten Anfitrite erklärt er, daß zwei Sterbliche das Jubelpaar seien, und meint — unbeirrt durch ihren Zorn, auch sie werde mit einstimmen, wenn sie dieselben kennen lerne. Zweiter Teil. Neptun sucht seine Gattin und ist vor Ungeduld sehr schlechter Laune. Endlich naht sie und beklagt sich über die beleidigende Zumutung des Proteus, der sich wieder in irgendeiner Gestalt aus dem Staube gemacht habe. Neptun aber beteuert, daß jener seinem Zorne nicht entgehen solle — und dies mit besonderem Eifer, da ihn die Gemahlin an seiner schwachen Seite faßt und an seine Allmacht appelliert. Er stellt den kühnen Beleidiger zur Rede; doch als ihm Proteus erklärt, wer die hohen Brautleute seien, ändert sich für ihn die Sache wesentlich. Er überzeugt seine Gattin, daß Sprößlinge so hoher Geschlechter, die wie jene Ruhm und Macht auf seinen Meeren erlangten, wohl der höchsten Ehrung würdig seien. So vereinigen sich am Schlusse alle drei zum Preis des Hochzeitspaares.

Die große Fertigkeit in lichten wohlgefälligen Farben ohne viel Schatten und ohne große Sorge um den Inhalt der Dichtung wohlgebaute musikalische Gebilde voll flüssiger Melodik hervorzubringen, sie kennzeichnet, wie schon erwähnt eine große Zahl von Stradella's Kantaten. In den Oratorien wirkt dieser manierierte Stil verstimmend neben dem wahrhaft Echten. Hier ist er wie nirgends am Platze. Niemals von ausgeprägtem Stimmungscharakter, immer wohlgefällig und glänzend täuscht das Flittergold der Töne über die Plattheiten der Dichtung hinweg. Das Schwimmen auf der Oberfläche charakterisiert auch die Musik. Für treffliche Sänger scheinen diese Partien geschrieben zu sein; nirgends aber entfaltet das Orchester bei Stradella solchen Pomp als in den beiden Sinfonien, den Zwischenspielen und den Accompagnements. Auch sind instrumentale Mittel zur Charakterisierung benützt, wovon noch die Rede sein wird.

1) Vgl. S. 9.

Von allen bislang besprochenen Stücken steht keines dem *dramma in musica* so nahe wie der *Schiavo liberato*. Die Bezeichnung Serenata drückt in erster Linie die kleineren Verhältnisse des Werkes aus; es hat nur zwei Akte und vier handelnde Personen (Armida [Sopran], Rinaldo [Contralt], Carlo [Tenor], Ubaldo [Baß]). Statt der bunten Folge effektvoller Szenen, worin die zeitgenössischen Librettisten das Wesen der Dramatik sahen, haben wir hier einen einheitlichen Fortgang mit viel lyrischen Fermaten.

Bei so bekannten Stoffen wie Tasso's Epos haben sich die Librettodichter jederzeit eine gewisse Vertrautheit des Publikums vorauszusetzen und sich daher in ihrer Bearbeitung um einen klaren Zusammenhang wenig zu kümmern erlaubt[1]).

Der 16. Gesang der *Gerusalemme liberata* erzählt, wie Gottfried, der Führer der Christen in einem Traume vom Geiste Hugo's beraten den Ritter Rinaldo vom Banne befreit. Carlo der Däne und Ubaldo werden ausgesandt, um nach ihm zu suchen. Nach langen Abenteuern finden ihn diese in dem Zaubergarten Armidas'.

Der erste Teil der Serenade[2]) zeigt uns Rinaldo, der hier von Rosenketten gefesselt als Sklave von Armida's Reizen die Tage tatenlos verträumt. Er liegt in ihren Armen und starrt sie an, da kommen die beiden Boten und bergen sich in einem Gebüsch, bis die Magierin von ihrem Geliebten Abschied nimmt, um sich ihren Orakelkünsten zu widmen.

Im zweiten Teil treten die beiden aus ihrem Versteck hervor. Carlo spricht den Ritter Armidens an und erinnert ihn an seinen Kriegerberuf. Wie aus tiefem Schlafe erwacht Rinaldo und erschrickt vor seinem eigenen Bilde, das ihm Ubaldo in seinem Schilde zeigt. Er zerreißt die Blumenketten und entschließt sich, mit jenen zu ziehen. Als die drei zum Ufer des Meeres fliehen wollen, stürzt Armida herbei. Zuerst fleht sie die Fremdlinge an, ihr nicht das höchste Gut zu rauben. Dann ruft sie vergeblich den Schutz ihrer Wächter, der Drachen und Schlangen an, die von jenen getötet worden sind. Auch die Rache des Meeres beschwört sie auf den Treulosen herab Das Schlußmadrigal aber spricht die objektive Betrachtung aus: so schmachvoll es sei, in Wollust zu schwelgen, um so ehrenvoller sei die Rückkehr zur Tugend.

Die Partitur zeigt ein ähnliches Bild wie *Damon* und die *Accademia d'amore*. Zahlreiche Ensembles, breitangelegte Formen und die konzertmäßige Orchesterbehandlung entsprechen dem intimeren Genre und weisen vermutlich auf eine spätere Schaffensperiode des Meisters hin, die mir durch einen solchen Stil gekennzeichnet scheint. Von der Honigsüße der Dichtung ist auch die Musik erfüllt. Doch ist die Nuancierung eine reichere als etwa im *Barcheggio*. Die Sprache der Gesandten und die Rachewut Armida's bringen kontrastierende Farben in das musikalische Gemälde.

Weisen die beiden Akademien und die vier Serenaden uns auf die mannigfaltigsten Gebiete hin, woraus die Libretti des Seicento ihre Stoffe entnahmen — wir finden da Allegorik, Bukolik, Mythologie im Dienste

1) Vgl. Goldschmidt, Studien etc., S. 65.

2) Der Dichter ist Sebastiano Baldini.

des Festspiels und das romantische Epos —, so bedeuten sie in musikalischer Beziehung ein Mittelding zwischen der Kantate und der Oper.

In den Kantatenkompositionen, die durch Carissimi zur höchsten Blüte gebracht wurden, übten die Tonsetzer ihre Hand im dramatischen Gesangsstil, viele Motive, die wir in der Oper ausgearbeitet sehen, finden wir dort in Skizzen vor. Der Ausbildung jenes Stils kam die Pflege dieses Genres sowohl in Beziehung auf den Ausdruck als auf die Form zugute. Die freie Verbindung von Rezitativ und Arioso machte innerhalb des engeren Rahmens das Streben nach Geschlossenheit lebendiger, was hier leichter zu lösen war als auf den weiten Feldern der Oper. Der Freiheit des Ausdrucks war vor allem die Beschaffenheit des Publikums von Wichtigkeit, das wie bei unsrer Kammermusik aus einem auserlesenen Kreise von Kennern bestand. Hier konnte der Komponist mit zarteren Mitteln wirken, hier durfte er Neues und Kühnes wagen[1]) — ich denke etwa an Stradella's *Seneca svenato*[2]). Allerdings fehlt auch bei diesem Publikum das Interesse nicht an den virtuosen Leistungen der Sänger, und auch jenes intime Kunstgenre blieb nicht rein von den Anzeichen ihrer Gewaltherrschaft.

Alle diese Züge finden wir in den besprochenen Werken wieder. Die subtile Behandlung des Orchesters, das hier hinzutritt, entspricht der Tendenz des Genres. Ihre dramatische Gestalt aber unterscheidet sich von derjenigen der Oper dadurch, daß anstatt auf wechselvolle Szenen das Hauptgewicht auf lyrische Ruhepunkte gelegt ist. Den Mangel volkstümlicher Szenen teilen sie mit dem Oratorium, dessen ganze Anlage der ihren sehr ähnlich ist.

In der Oper nun werden wir von den Oratorien vorzugsweise mit dem Ausdruck tiefer seelischer Erlebnisse erfüllte Gebilde, von den Kantaten jene gefälligen leichtfertigen Weisen wiederfinden. Dazu kommt hier aber ein neuer Faktor: das Volkstümliche. Auf seinen unmittelbaren Entäußerungen und der von ihm beeinflußten Gestaltungsweise werden wir in den folgenden Werken in gesteigerter Reihenfolge die eigenartigen Vorzüge derselben gegenüber den übrigen dramatischen Kompositionen Stradella's erkennen.

I. *L'Oratio Cocle sul ponte.*

Dramma in 3 Atti.

Elisa (Gattin Oratio's)	Sopran	Floro	Sopran
Vitellia (ihre Tochter)	»	Oratio	Contralt
Valeria (Tochter Pubblicola's,		Porsenna	Tenor
Braut Mutio's)	»	Tarquinio	Baß
Porfiria (ihre Amme)	»	Pubblicola	»
Ismeno (Offizier der Etrusker) .	»	Milo (römischer Soldat) . . .	»
Mutio	»		

1) Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. II, 2. S. 35.
2) Liceo mus. Bologna.

Oratio's Sieg kann die Römer nur unvollkommen freuen; denn die Tochter des Konsuls Pubblicola, zugleich Mutio's Braut und die Gattin Oratio's mit ihrer Tochter befinden sich kriegsgefangen im Lager des Etruskerkönigs Porsenna. Erfolglose Befreiungsversuche von seiten Mutio's und Oratio's wechseln ab mit ebensolchen Verführungsversuchen durch Porsenna und seine Offiziere. Mutio läßt seinem mißglückten Attentat auf Porsenna noch ein größeres Beispiel von Vaterlandsliebe folgen: Da Porsenna Frieden schließen will, wenn Valeria seinen Anträgen Gehör schenke, sucht Mutio seine eigene Braut dazu zu überreden, jedoch vergeblich. Valeria flieht zu den Ihren, wird aber vom Vater und vom Bräutigam ins feindliche Lager zurückgeschickt. Am Schlusse gibt Porsenna in Bewunderung der Charaktergröße der Römer die Gefangenen zurück, darunter Valeria, die ihm schon vom Konsul als Friedenspfand zuerkannt worden war. Auch Elisa, die in der Notwehr den Bedränger ihrer Ehre erstochen hat, wird vom König begnadigt und kehrt in die Arme ihres Gatten zurück.

Der Inhalt des Stücks entspricht demjenigen des *Mutio Scaevola* von Minato, (der von Cavalli komponiert 1665 im S. Salvadore zu Venedig aufgeführt wurde), wie ihn Kretzschmar erzählt[1]). Sollte das Buch mit diesem identisch sein?[2]) Aus seinen dreimal zwanzig Szenen gewinnen wir ein Bild von jenen Staats- und Galantrieaktionen, wie sie seit der *Incoronazione* in Venedig im Schwunge waren und das Repertoire einzelner Theater beherrschten[3]).

Der Ansicht Rolland's[4]), der in solchen mit Vaterlandsliebe und Edelmut parfumierten Liebeshelden ein Aufflackern nationaler Gefühle bemerken will, kann ich nicht beistimmen. Mir scheint vielmehr, als ob es gerade die *cosa strana*, das in jenem Zeitalter Unbegreifliche, Vorsintflutliche solcher Affekte gewesen sei, was das venezianische Publikum an diesen Historien fesseln mochte, wie ja überhaupt sein verderbter Geschmack das Staunen vor dem Unerhörten der Lust des Sichselbsterlebens im wahren Kunstwerk vorzog[5]).

Warum das Drama *Oratio* heißt, ist mir nicht klar geworden; vielleicht zum Unterschied von Cavalli's *Mutio Scaevola*, vielleicht auch um dem Publikum eine Überraschung zu bereiten, wenn schon in der vierten Szene ein andrer als Hauptheld des Stückes erscheint. Denn Oratio hat schon nach der ersten Szene seine Schuldigkeit getan. Oder sollten seine

1) Die venezianische Oper, a. a. O.

2) Nach Ademollo (a. a. O.) wurde 1695 im Tor di Nona zu Rom ein *Mutio Scaevola* aufgeführt, dessen Libretto eine Widmung an Donna Lorenza della Cerda Colonna trägt. (Str. hatte Beziehungen zu den Colonna: die Kantate *Ecco Amore* ist zu einer Hochzeit im Hause C. komponiert.) A. vermutet, es sei das gleiche Libretto, das Cavalli benützt hat; — »*ma la musica*«?

3) Das von San Giovanni e Paolo S. Galvani, *I teatri di Venezia nel sec. XVII*, (Ricordi, 1878).

4) *Histoire de l'Opéra en Europe* (Paris 1894), p. 181.

5) So verurteilt ein Zeitgenosse das Musikdrama, das nur erfunden sei »*per maggiormente lusingare il genio del Mondo amico di novità*«. . . . Crescimbeni. *Storia della Volgar Poesia* (1698), p. 71.

sonderbaren von Verliebtheit und Eifersucht diktierten Ausflüge ins feindliche Lager die Haupthandlung sein wollen? — Jedenfalls ist es Oratio, der die Schlußarie singt!

Der Konflikt in Elisa zwischen Gattentreue und Mutterliebe erscheint nur episodenhaft. Am meisten entwickelt ist eben der Charakter Mutio's, der entschlossen ist die geliebte Valeria dem Barbarenfürsten zu überlassen, um sein Vaterland zu retten. Sein Mordanschlag auf Porsenna ist wieder episodischer Natur. Der einzige Charakter, dessen Wandlung einer dramatischen Gestaltung fähig wäre, ist Porsenna. Doch auch die Größe seines moralischen Sieges über sich selbst wird beeinträchtigt durch seine schwächliche Verliebtheit, wenn er nach der Flucht Valeria's, die er doch erst vor kurzer Zeit kennen gelernt hat, ohne alle Selbstbeherrschung den Tod ersehnt und von nichts mehr wissen will.

Nicht auf eine innere dramatische Entwicklung kam es den venezianischen Operndichtern an, sondern auf die Aneinanderreihung vieler fesselnder spannender Szenen; sie waren alle »Episodenmänner«[1]).

Das niedere Niveau eines Geschmackes, der durch die große Zahl von Verführungsversuchen charakterisiert ist (Catelani bemerkt: *poesia scellerata*), kann auch durch die Absicht, dadurch die Etrusker im Gegensatz zu den edlen galanten Römern als rohe Barbaren zu schildern nicht gehoben erscheinen.

Auch die Musik vermag diesem bunten Szenengewirre kaum eine einheitliche Gestalt zu verleihen. Sie verzichtet noch darauf die einzelnen Gestalten durch eine durchgeführte Charakterisierung aus dem Chaos zu sondern, so daß der Eindruck eines unorganischen Nebeneinander bestehen bleibt. Nur vereinzelt finden sich Ansätze zu einer individuellen Charakteristik in Momenten gesteigerter Erregung. Dann werden auch die Formen durchbrochen, die hier in kleineren Verhältnissen schon die Abrundung von Stradella's späteren Werken zeigen. Der Monolog Porsenna's (II. Akt, 19), der von dem Ausdruck der Rachsucht beim Gedanken an die geliebte Valeria plötzlich zu zarten Tönen übergeht, erinnert an die freie dramatische Formengebung der Venezianer, insbesondere Cesti's. Aber selten hält sich der Komponist an individuelle Züge; öfter verschwimmt seine Zeichnung unter dem Schleier einer oberflächlichen Anmut. Gleichwohl ist der Ausdruck bei Elisa meist pathetischer als bei Valeria; so in ihrer Klage im zweiten Akt. Volkstümlich heitere Töne sind durch die Soldaten Milo und Porfiria, Valeria's Amme, noch in beschränktem Maße vertreten. Eine originelle Gegenüberstellung solcher und seriöser bringt die letzte Szene des ersten Aktes.

---

1) Kretzschmar, Monteverdi's *Incoronazione di Poppea.* Vierteljahrsschrift f. M., 1894, S. 491.

Einen Hauch antiken Heldengeistes würde man in der Musik des Oratio vergeblich suchen. Auch die drei Sinfonien entbehren gänzlich des feierlichen Tones, der in denen der früheren Venezianer noch die klassische Tendenz aufrecht erhielt[1]. Sie gefallen sich in leichtfüßigen Tanzrhythmen.

Das Bild der Partitur gleicht dem der meisten zeitgenössischen. In den Sinfonien, Ritornells und in einer Anzahl von Arien ist das Spiel der Instrumente ausführlicher vorgezeichnet, indem zum Continuo zwei Systeme Violinen hinzutreten.

II. *Corispero.*

Dramma. Atti due.

Personen:

Almestilla (Tochter Armondo's)	Sopran	Crudarte (Feldherr) . . .	Tenor
Corispero (Astrolog des Königs)	»	Golone (Diener)	»
Clorimira (Prinzessin)	Mezzosopran	Armondo (König)	Baß
Tradonte (Offizier)	Contralt	Lustrino (Diener)	»
Nubesta (Clorimira's Amme) . .	»	Cosmiro (Offizier)	»

Chor der Soldaten (zu vier Stimmen) Chor des Volkes (zu vier Stimmen).

Nach dem letzten Wunsche des ermordeten Königs erhält seine Tochter die Krone nur unter der Bedingung, daß sie Crudarte's Gattin wird; andernfalls sollten ihre Rechte auf Clorimira übergehen. Corispero, der von der Prinzessin Clorimira geliebt wird, hat sein Herz an die Königstochter verloren ohne Hoffnung auf Gegenliebe zu haben, wie er aus den Sternen zu lesen glaubt. Diese aber liebt auch ihn im stillen und weigert sich, das verhaßte Bündnis mit Crudate einzugehen. Durch die Entdeckung von Edelsteinen, mit denen der König einst Crudarte beschenkt hatte, in den Taschen des Mörders stellt sich heraus, daß dieser von Crudarte gedungen war, wodurch das Testament des Königs hinfällig wird. Crudarte, der sich schon als Herrscher gebärdet, will den Corispero, den er beim Rendez-vous mit Almestilla belauscht hat, hinrichten lassen. Das Volk aber, von seinem Verrate durch Tradonte unterrichtet, schleppt an Corispero's Stelle den Crudarte zur Hinrichtung und proklamiert jenen zum König von Rhodos.

Von wem die Dichtung herrührt, und aus welchen Quellen ihr Stoff geschöpft wurde, konnte nicht ermittelt werden. Name, Örtlichkeit und der romantische Charakter weisen auf das Bereich der von Spanien beeinflußten *comedia* hin, dessen Grenzen sich durch das Herkommen weit über die der ursprünglichen Bedeutung von »Komödie« ausgedehnt hatten.

Der Konflikt, der den letzten Willen des Königs den Neigungen seiner Tochter entgegenstellt, ist schablonenmäßig[2] und nicht geeignet eine interessante seelische Entwicklung in Almestilla herbeizuführen, die

1) Kretzschmar, Monteverdi's *Incoronazione di Poppea.* Vierteljahrsschrift f. M., 1894, S. 496.

2) Vgl. Neisser, *Servio Tullio*, Leipzig 1902, S. 15f.

unser Miterleben in höherem Grade beanspruchen könnte. Der barmherzige Zufall muß wie so oft mit der Entdeckung des Verrats die Lösung bewirken. Immerhin ist ein einheitlicher Faden der Handlung festgehalten im Gegensatz zu den seriösen Opern historischen Inhalts, die sich wie der *Oratio* zumeist in einer Mannigfaltigkeit von Episoden verlieren.

Der einzige erschöpfend gezeichnete Charakter ist Almestilla, wenn auch die durch das Milieu bedingte Konvention ihre Züge empfindlich beeinträchtigt. Corispero zeigt wenig Eigenschaften eines dramatischen Helden — von seiner Sopranstimme abgesehen. Von Aktivität ist in seinem Verhalten wenig zu bemerken, da er sein Schicksal den Sternen anvertraut. Crudarte wird gegen ihn als der Bösewicht ausgespielt und mit den schwärzesten Farben gemalt. Tradonte ist wie Crudarte durch den Namen gekennzeichnet.

Wie in fast allen venezianischen Opernlibretti eignet den Dienergestalten noch am meisten Fleisch und Blut; stammen sie doch vom *servo ridicolo* der volkstümlichen Stegreifkomödie ab. Lustrino und Golone sind liebe Kerle, die sich wohl über ihre Herrschaft lustig machen, ihr jedoch treu ergeben sind. Auch die Königin hat sie gern und hört auf ihre Scherze.

Die gesunde materialistische Lebensauffassung dieser Leute aus dem Volke bildet einen mitunter wohltuenden Gegensatz zu den übertriebenen Affekten der Hauptpersonen. Die Diener können es nicht verstehen, daß die Königin um eines Mannes willen soviel Ungemach erdulde, wo ja genug zu haben wären; sie solle doch beide Liebhaber erhören! Die Amme besitzt noch nicht jenen verletzenden Zynismus ihrer neapolitanischen Anverwandten. Die Männer beurteilt sie natürlich nach dem Golde; denn: »*virtu senza ricchezza non s'apprezza*«. In diesem Sinne will sie Clorimira an Crudarte verkuppeln und ihr den Corispero ausreden. Sie selbst mag trotz ihrer grauen Haare noch nicht der Liebe entsagen, muß jedoch für die eigentümlichen Liebkosungen ihres Lustrino ein dickes Fell haben.

In Almestilla bot die Dichtung dem Komponisten eine Gestalt, die zu musikalischer Charakterisierung aufforderte. Ihr Leiden gelangt in edlen Weisen zum Ausdruck. Doch gewann ich aus ihnen den Eindruck, als mangle der sonstige Reichtum und die Kraft von Stradella's Erfindung, weshalb ich annehme, daß diese Oper eines seiner frühesten Werke ist. Mit groben Zügen ist Crudarte gezeichnet; scharf rhythmisierte Bewegungen geben seine Wut und Rachsucht wieder. Auch bei den übrigen Personen, — die Partie des *primo uomo* nicht ausgenommen, — beschränkt sich der musikalische Ausdruck auf die allgemeinsten Züge und meist tritt eine äußerliche Anmut an die Stelle echten inneren Erlebens.

Nur im Verein mit Almestilla ist Corispero's Sprache, wenn beide füreinander zu sterben wünschen, von einem höhern weihevollen Pathos erfüllt (im Duett: *Addio mio ben* II, 20).

Der volkstümliche Stil nimmt in zahlreichen Liedchen und mehrstimmigen Gesangsstückchen einen größeren Raum ein als in dem vorhergehenden Werke. Ein frischer Zug natürlicher Melodik und Rhythmik geht durch sie hindurch, sowohl wenn sie dem gewöhnlichen Gassenhauer nahestehen als wenn sie durch kunstvolle Gestaltung veredelt sind.

Am Schlusse sind Chöre zu dramatischer Wirkung verwendet. Wir werden aus den spannenden Vorgängen im Palast herausgerissen und auf den Platz vor demselben versetzt. Volksmassen wogen auf und ab und rufen *viva*; dazwischen schreien die Soldaten *mora* — beides in einfachen Dreiklangsfolgen. Die erklärende Lösung dieses Widerspruchs geschieht durch Golone: »*eviva re Corispero, mora Crudarte*«. Ungeschickterweise wird dieser Schlußeffekt zerstört durch ein angehängtes Duett der beiden Diener: *Allegrezze.*

Zu bemerken ist noch, daß ausnahmsweise jedem der beiden Akte in dieser Oper die Sinfonia fehlt.

III. *Floridoro*

(oder *Moro per Amore*)[1]).

Atti tre.

Personen:

Eurinda (Königin von Sizilien)	Sopran
Lucinda (Prinzessin an ihrem Hofe)	»
Fiorino (Diener Floridoro's)	»
Floridoro (Sohn des Königs von Cypern unter dem Namen Feraspe	Contralt
Lindora (Eurinda's Amme)	»
Filandro (Gesandter des Königs von Neapel)	Tenor
Rodrigo (Kanzler von Sizilien)	Baß.

I. Akt. Trotz eindringlichen Zuredens von seiten des Kanzlers Rodrigo und der Amme Lindora kann sich die verwaiste Königstochter zu keiner Heirat entschließen. Filandro wirbt wiederholt für seinen Herrn, den König von Neapel, um ihre Hand und wird jedesmal abgewiesen. Als Mohrensklave Filandro's verkleidet ist Floridoro unter dem Namen Feraspe an den sizilianischen Königshof gekommen, der mit seinem väterlichen Reiche in Fehde liegt, um in der Nähe Eurinda's, der Herrin seines Herzens weilen zu dürfen. Zu diesem Zwecke sucht er sich die Gunst der Amme zu erwerben und läßt sich mit ihr auf einen Flirt ein. Dabei wird er von der Königin beobachtet und der alten Amme zuliebe von Filandro für ihre Dienste ausgebeten.

II. Akt. Die Königin hat sich in den Mohren verliebt, weist aber eingedenk ihrer Würde seine Liebeserklärung zurück. Aber zu Fiorino's Kummer hat auch Lindora dem Mohren ihr Herz geschenkt und Lucinda das ihre zum Schaden Filandro's, der

4) Titel der Wiener Partitur; Prosniz führt beide Titel irrtümlich als die von zwei verschiedenen Opern an. (Compendium d. Musikgeschichte II, Wien 1900, S. 55.)

sie glühend liebt. Da die Prinzessin ihre junge Liebe nicht erwidert sieht, will sie in Eifersucht auch Eurinda ihr Glück nicht gönnen. Sie übergibt dem Sklaven einen Brief, den er angeblich auf Befehl der Königin dem Rodrigo ins ferne Lager zu überbringen habe, wo man das Nahen der feindlichen Flotte der Cyperer erwartet. So gelingt es ihr, den Mohren aus Eurinda's Nähe fortzuschaffen.

III. Akt. Rodrigo meldet, daß der Mohr unterwegs von den Feinden gefangen worden sei. Die drei liebenden Frauen beklagen ihren Verlust. Bald vertröstet sich jedoch Lindora mit Fiorino, der im Begriffe war, seinem Herrn zu den Cyprern zu folgen, aber dabei von den Sizilianern zurückgehalten worden ist. Er entdeckt das Geheimnis Floridoro's: Bald werde derselbe an der Spitze seines Heeres in Messina einziehen. Kaum gesagt, tritt dies schon ein, und drei glückliche Paare sind das Endresultat.

Im Katalog der Wiener Hofbibliothek ist als wahrscheinlicher Autor des *Moro per Amore* Flavio Orsini angeführt. Sollte es Stradella's Oper sein, die unter diesem Namen nach Ademollo's[1]) Angabe 1696 im Teatro Capranica zu Rom aufgeführt wurde? Auch hier ist Flavio Orsini[2]) als Dichter genannt, während der Komponist *incerto* sei. Eine solche Annahme wird noch bestärkt, wenn wir die betreffenden Notizen mit denjenigen der *Scaevola*-Aufführung vergleichen, die im gleichen Theater ein Jahr vorher (ebenfalls ohne Angabe des Komponisten) stattfand. Jedenfalls ist das von Wotquenne angeführte Textbuch *Floridoro*, wie Catelani versichert, gänzlich verschieden von dem Stradella's.

Floridoro ist zweifellos eine reizvollere Dichtung als *Corisporo*. Mit mehr Recht als jenes Stück können wir sie eine Komödie nennen. Wiederum scheint der Stoff aus dem Reiche der Novelle geschöpft zu sein; diesmal ist der Vorgang aber wirklich ein komischer: die stolze Königin, die gerne ihre Freiheit pries und einem König ihre Hand verweigerte, sehen wir plötzlich in Liebe zu einem verachteten Mohrensklaven entbrannt. Mit einem Male schwindet ihre erhabene Würde dahin; sie muß sich von ihrer Amme verspotten lassen, wie sie diese vorher selbst verspottet hat, als sie Lindora in den niedrigen Sklaven verliebt sah. Der Widerstreit in Eurinda zwischen ihrem hohen Standesbewußtsein und ihrer naiven Verliebtheit, wenn sie Feraspe von Liebe zu schweigen befiehlt und doch nicht stark genug ist ihn fortzuschicken, erhält fortgesetzt die Komik wach. Auch der Rest von Größe, den sie sich für ihre Umgebung aus Scham durch Ausreden zu wahren gewußt, fällt; als sie sich beim Verluste des Liebsten nicht mehr beherrschen kann und in lautes Klagen ausbricht.

Am Schlusse erfährt der tiefe Schmerz der Königin eine Wendung zur Freude, als der geraubte Sklave in fürstlichem Glanze zurückkehrt, um ihr Gatte zu sein. Es ist diese Lösung, in der sich ein vorher Ver-

1) a. a. O.

2) Wahrscheinlich Flavio Orsini, Duca di Bracciano, dem Bernabei ein *Concerto Madrigalesco* (Bologna 1669) gewidmet hat. (Vogel, Bibliographie X.)

kleideter in seiner wahren Gestalt zu erkennen gibt, eine jener dramatischen Wendungen, die in hundert Komödien des Seicento 99mal wiederkehren. Wohl keines dieser Rezepte hat zu so viel unsinnigen Variationen der Motivierung Anlaß gegeben, als das der Verkleidung, das im Grunde nichts als eine neue Inkarnation der dem italienischen Volke eigenen Freude an Vermummung bedeutet, dieser ursprünglichsten aller schauspielerischen Betätigungen — also je ein neues Schauspiel innerhalb der Welt des Schauspiels[1]).

Im *Floridoro* ist dieser so abgenützte Vorwurf immerhin noch auf ziemlich originelle Weise verwendet, und seine Motivierung ist vernünftiger als in vielen anderen Stücken. Zu einer ferneren Schönen, die sie nur aus Gerüchten kannten, in Liebe zu entbrennen, war eine alte Gepflogenheit der italienischen Novellenhelden[2]). Floridoro, dem es so ergangen, ist der Sohn von Siziliens feindlichem König und hat als solcher keine Aussicht, je das Ziel seiner Wünsche zu erreichen. Er muß zur Verkleidung greifen und weiß als *moro per Amore* als Diener Filandro's in die Nähe des geliebten Wesens zu kommen. Auch die Erkennung ist nicht ungeschickt herbeigeführt, indem der gefangene Bote zuerst von seinen Landsleuten erkannt und mit dem Oberbefehl des Heeres betraut wird. Jetzt kann er als Fürst von der Schönen, die er sich als Knecht erobert, Besitz ergreifen.

Während die Hauptpersonen Eurinda und Feraspe durch gründlichere Charakterzeichnung hervorgehoben sind, ist das zweite Paar Filandro — Lucinda oberflächlicher behandelt und entbehrt fast gänzlich eines originellen Zuges. Die Anerbietungen, welche die Prinzessin dem Mohrendiener macht, wenn sie ihn um seine Gegenliebe bestürmt, scheinen die Grenzen mädchenhafter Zucht zu vergessen und sind wieder charakteristisch für den Geist des Seicento.

Das Dienervolk besteht aus bekannten Typen, die hier enger in die Handlung verwoben sind schon durch den Umstand, daß Floridoro in seiner Verkleidung zu ihnen gehört. So ist es möglich, daß sich die alte Amme Lindora, die natürlich die hagestolzen Grundsätze Eurinda's aufs schärfste verurteilt, in die Hauptperson verliebt und sie mit Liebesanträgen bedrängt. Von Fiorino, dem getreuen Pagen, der seinem Herrn von Cypern aus gefolgt ist, wird sie verlacht ob dieser seltsamen Neigung; denn er weiß ja am besten, wie wenig Aussichten sie hier hat. Er selbst will sich nicht mit Amor einlassen und nichts von grauen Haaren wissen.

1) So nennt Andreini eines seiner Werke *Le due comedie in comedia*. Klein Geschichte des Dramas, V. (S. 664.)

2) Dem *Ciro* des *Sorrentino* (Ven. 1654) liegt nach Belloni (*Storia lett. d'Italia*, VII, Seicento Milano) eine ähnliche Fabel zugrunde: *Elmera, sorella d'Arpago innamoratasi di Ciro per fama, va in Persia travestita da uomo*, p. 327.

Als aber Lindora nach dem Verlust des Mohren schnell bereit ist, sich mit ihm zu begnügen:

è, giudizio prudente
ed assai ben scaltro
nella perdita d'un
trovarne un altro

und ihm seine treulose Flucht verzeiht, läßt er sich gern auf ihre Liebeleien ein.

Der Reichtum dieser Dichtung an lyrischen Stimmungen hat den Komponisten zu einer großen Zahl von Arien angeregt, die an Tiefe des Ausdrucks zu seinen edelsten Schöpfungen gehören. Vorzugsweise ist es Eurinda's seelisches Erleben, das er in ihnen verklärte: zuerst ihre übermütige Freude an der Freiheit, dann das plötzliche Erwachen liebender Gefühle voll Zartheit und Innigkeit und endlich Schmerz und Verzweiflung über den Verlust des Geliebten. Zuweilen blickt allerdings auch hier das immersüße Lächeln durch, das unter der Anmut die Wogen der Gefühle verbirgt.

Viel kürzer kam die Partie Feraspe's weg, wenn auch sie manches Schöne enthält (II, 4, 8). Filandro, der heißblütige Jüngling macht seinen Erregungen in heftig bewegten Koloraturen Luft. Die Rachsucht Lucinda's ist durch eine stereotype Baßfigur charakterisiert, wie wir sie bei Stradella häufig finden.

Neben den vielen Arien scriöser Gattung, — sechzehn, mehr als in jeder andern Oper sind mit Begleitung der zwei obligaten Violinen geschrieben, — ist auch der leichtfüßige Stil in unsern Arietten und Duetten vertreten — meist dem Charakter der Personen angemessen. Gefällig sind die Weisen des heiteren Pagen, auch wenn er sich über sein Los beklagt. Lindora nähert sich in ihren übermütigen Arietten dem volkstümlichen Tone. Der sorglose Frohsinn der Beiden gipfelt in dem Duett des letzten Aktes. Den Schluß der Oper bildet ein vornehm gehaltenes Terzett, worin sich Rodrigo zu den zwei Hauptpersonen gesellt.

IV. *Il Trespolo Tutore*

(ovv. *Amore è veleno e medicina degl' inteletti.*)

Poesia del Dottor Giambattista Ricciardi.

Atti tre.

Personen:

Trespolo, ein tölpischer Vormund	Bass
Artemisia, sein zu ihm in Liebe entbranntes Mündel	Sopran
Nino, ihr Liebhaber	Contralt
Ciro, dessen Bruder, ebenfalls Liebhaber der Artemisia	Sopran
Simona, ihre tölpische alte Amme	Tenor
Despina, deren schlaue Tochter	Sopran.

I. Akt. Despina wird von ihrem Padrone Nino gebeten, Trespolo's Liebe zum Scheine zu erwidern; durch ihre Hilfe will er den verliebten Alten für seine Absichten gewinnen. — Der verrückte Ciro schleicht sich lüstern an die Seite der schlafenden Artemisia, wird aber von ihrem Vormund überrascht und unter heftigem Wortwechsel verjagt. Trespolo fragt sein Mündel, ob es noch immer niemand zu seinem Gatten ausersehen habe; es solle den bekommen, den es wünsche. Schüchtern gesteht Artemisia, sie habe den gewählt, der ihr zunächst steht, und flüchtet sich ins Haus. Bestürzt sieht Trespolo den Ciro kommen und hält ihn für Artemisia's Auserwählten. Da er jedoch Wort halten will, bespricht er sich mit ihm und ruft Artemisia herbei. Die aber schickt den abscheulichen Narren entsetzt fort. — Dem neuerdings fragenden Vormund wagt Artemisia wieder nicht ihre Liebe zu gestehen; sie will ihm jetzt einen Brief diktieren, aus dem er ihre Wünsche erkennen solle. Trespolo schreibt gedankenlos die ganze Liebeserklärung nieder und hält schließlich Artemisia's Ausruf beim Eintritt Nino's: *Ah, Nino impertinente* für die Adresse. Er übergibt dem Erstaunten das seltsame Schriftstück, während sein Mündel wieder Reißaus genommen hat.

II. Akt. Trespolo wirbt um Despina, die nur mehr an der Einwilligung ihres Padrone zu zweifeln scheint. Sie übergibt dem Alten Nino's Antwort an Artemisia. Mit Nino kommt er dann überein, daß jener Artemisia zur Frau bekommen solle, wenn derselbe ihm Despina überlasse. Artemisia hört diesem Handel vom Fenster zu und klagt, daß ihr geliebter Vormund sein Herz einer andern geschenkt habe. Als dieser ihr Nino's Brief übergibt, zerreißt sie ihn; denn sie lasse sich nicht verkaufen. Vom Fenster aus verlacht sie drauf den jammernden Nino. Der verschmähte Liebhaber warnt seinen Bruder Ciro, der durch die Liebe vollkommen von seiner Narrheit geheilt ist, vor der bösen Zauberin. — Artemisia versucht aufs neue dem Vormund begreiflich zu machen, daß er ihr Auserwählter sei; sie will ihm das Bild ihres Liebsten zeigen — und gibt ihm einen Spiegel in die Hand. Er aber kann darin keinen Bräutigam entdecken, bis Simona ins Zimmer tritt und ihr Bild im Glase erscheint. Er zweifelt keinen Augenblick daran, Artemisia recht zu verstehen, und teilt ihre seltsamen Wünsche der verblüfften Alten mit.

III. Akt. Trespolo beseitigt Simona's Bedenken; sie solle Artemisia probeweise heiraten und dann dem Ciro überlassen. Artemisia erhält durch Simona die Versicherung, daß ihr Vormund sie diesmal verstanden habe und die Verlobung zum Abschluß bringen werde. Nino bringt seine Verzweiflung um den Verstand. Despina ist entschlossen, der Mutter zuliebe den alten Trespolo zu erhören[1]). Dieser bestellt sie nachts an die Hinterpforte seines Hauses, da er Artemisia seine Verehelichung geheim halten müsse. — Simona erkundigt sich bei Trespolo nach Artemisia's Mitgift. Die Beiden bemühen sich vergeblich, das lateinische Testament zu entziffern, bis Ciro kommt und ihnen hilft; dieser wundert sich über Simona's Interesse. — Despina verrät ihm dann ihre nächtliche Verabredung mit Trespolo. Er baut darauf den listigen Plan, an Despina's Stelle in Trespolo's Haus zu schleichen, um den lüsternen Alten zu entlarven. — Trespolo harrt der Stunde, wo Despina die Seine werden soll. — Ciro schleicht sich aus dem Schlafgemach, wo der kranke Bruder fiebernd phantasiert. — Im Hause Trespolo's rechtfertigt Ciro seinen späten Besuch, indem er das Geheimnis des Alten seinem Mündel verrät. Allein mit ihrem Vormund löscht Artemisia die Kerze aus und gesteht ihm endlich ihre Liebe. Trespolo ist aber ins Nebenzimmer gegangen um Licht zu holen, während der noch am Fenster lauschende Ciro die Liebeserklärung auf sich

---

3) Dieser Auftritt Despina's fehlt in dem für die Modeneser Aufführung bestimmten Textbuch.

bezieht. Er steigt herein und beide versprechen sich einander. Als der Alte mit dem Licht zurückkommt, nimmt Artemisia leichten Herzens die Folgen ihres Irrtums auf sich, und Trespolo erklärt sich einverstanden, da ihm Ciro Despina's Hand verspricht.

Das Libretto ist vom Dottore Giovanni Battista Ricciardi[1]) und nach Catelani ist die erste Ausgabe die 1679 in Bologna erschienen (bei Longhi)[2]), so daß die Oper nicht vor diesem Jahre komponiert sein kann. Diese Ausgabe entspricht von wenigen Änderungen[3]) abgesehen dem Text der Partitur. Eine andere trägt eine Widmung an Franz II. und ist für eine Aufführung der Oper 1686 im Teatro Fontanelli zu Modena bestimmt.

Il Trespolo Tutore ist eine echte opera buffa. Wir haben es hier nicht mehr mit jenem stereotypen Konglomerate aller möglichen literarischen Strömungen zu tun wie in der akademischen Komödie des Seicento. Nehmen da die volkstümlichen Elemente meist nur eine Nebenstellung ein und beschränkt sich die Komik in der Regel auf episodische Vorgänge, so ist die Handlung des *Trespolo* eine durchaus komische und ihr Milieu das des niederen Volkes. In seinen nahen Beziehungen zu der volkstümlichen Farcendichtung ist der *Trespolo* den *Podestà di Colognole*[4]) verwandt. Stradella folgte dem Beispiel Melani's, der zuerst die Fruchtbarkeit jener urwüchsigen Kunst für den neuen Musikstil erkannte, doch stieg er noch tiefer zum Volke herab.

Trespolo ist der tölpische Bauer, wie er in der Farce verspottet wurde. Aus seiner Tölpelhaftigkeit gehen die komischen Situationen hervor. Die ersten beiden Mißverständnisse können in ihrer espritvollen Darstellung ihre Wirkung nicht verfehlen. Bei der dritten Variation wächst die Tollheit ins Maßlose und der Dichter läßt hier die derbe Possenhaftigkeit der comedia dell' arte ungezügelt schalten, ohne die feineren Instinkte seines gänzlich verschiedenen Publikums zu berücksichtigen, das sich aus den feinstgebildeten Kreisen zusammensetzte.

Mit viel Humor ist der Charakter des Trespolo gezeichnet in seiner der Selbstbeherrschung ermangelnden Reizbarkeit und der senilen Kurzsichtigkeit. Trefflich sind die Aufwallungen des Jähzorns zuerst Despina (II, 3), dann Nino gegenüber, überaus echt sein eigensinniges Beharren auf einer einmal gefaßten Idee, worauf die Reihe seiner Mißverständnisse beruht. So beteuert er, als ihn Simona für toll erklärt, nicht er, sondern Artemisia sei verrückt geworden (Schluß des II. Akts). Seine Lebensanschauung ist an das Materielle geknüpft, seine an Vergleichen

---

1) *Pubblico Professore nello studio di Pisa*, geb. 1623, ein Freund Salvator Rosa's und Enrico Nori's. S. Ademollo a. a. O., p. 37, 125, 155. Vallardi, a. a. O., p. 235.

2) In der R. Biblioteca zu Modena.

3) S. oben.

4) Vgl. Goldschmidt, Studien etc.

reiche Sprache dementsprechend trivial oft von Zynismus erfüllt. Auch wenn er scheinbar voll Zärtlichkeit seinem Mündel zur Heirat zuredet, bekräftigt er seinen Rat durch eine zotenhafte Begründung, die ich lieber nicht anführen möchte. Auf sehr ergötzliche Weise ringt der verliebte Alte nach einem poetischen Ausdruck seiner Gefühle: er vergleicht seinen Leib mit einer Küche, in der Amor sein Herz am Roste brät, oder er spricht von der hübschen Musik, die sein Herz und sein Magen zusammen hervorbringen. Der lüsterne Charakter seiner Pantaloneverliebtheit äußert sich unverhüllt, wenn er sich Despina gegenüber, die über seine Zumutung in einem nächtlichen Stelldichein die Ehe zu schließen empört ist, mit den Worten rechtfertigt: *tutte le cose del matrimonio al buio vanno fatte.*

Die realistische Lebensanschauung teilen mit Trespolo die beiden Dämchen, deren Denken und Fühlen nicht immer jungfräulicher Zartheit entspricht. Als Despina ihre Liebe zu Nino als aussichtslos erkannt hat, ist sie entschlossen Trespolo's Gattin zu werden, wie sie selbst sagt, — »damit uns geholfen ist«. Mädchenhafter scheint Artemisia's Seelenleben zu sein. Ihre Liebe zum Vormund ist echt und innig, lieblich ihr Backfischschamgefühl, das ihr nicht den Mut gibt, ihre Liebe in Worten zu gestehen. Weniger weich ist ihr Gemüt, wenn sie den verzweifelnden Liebhaber vom Balkon aus verspottet. Daß aber jene Liebe zu Trespolo nicht so ganz idealer Natur war, verrät sie am Schlusse, da sie gesteht, sie habe ihn ersehnt *per suo cor per suo vezzo e per sua gioia*, und daß sie nicht allzutief war, zeigt zuletzt die Bereitwilligkeit, mit der sie sich in ihr Schicksal fügt.

Nacktem Zynismus begegnen wir wieder bei der Amme Simona. Sie will ihr Töchterlein überreden, Trespolo's Gattin zu werden: ein Ehemann sei wie eine Arznei mit geschlossenen Augen zu nehmen. Simona hofft, durch diese Heirat in bessere Verhältnisse zu kommen, wie sie sich auch aus Geldgier mit dem Gedanken, Artemisia's Bräutigam zu werden, vertraut macht. Die Altweiberlüsternheit, die ja nie fehlen darf, äußert sich etwa in ihrer Vermutung, Artemisia könne ein verkleideter Jüngling sein.

Die unerfreulichsten Gestalten sind Nino und Ciro, insofern durch ihre Schicksale der programmatische Spruch *Amore è veleno e medicina degl' inteletti* verkörpert werden soll. Fällt die wunderbare Heilung des närrischen Ciro recht unvorteilhaft aus dem Rahmen der, abgesehen von den possenhaften Hyperbeln, lebenswahren Darstellung, so berührt der wachsende Wahnsinn Nino's wirklich abstoßend, wenn wir ihn verfolgen müssen, wie er vom Schmerz über getäuschte Hoffnung sich zu verzweiflungsvoller Wut erhebt, um in wüsten Traumphantasien seinen Höhepunkt zu erreichen. Derartige grauenerregende Vorgänge auf der Bühne sind

ein neuer Beweis für den abgestumpften Geschmack des damaligen Theaterpublikums[1]).

Ein großer Vorzug dieses Stückes für die Vertonung besteht darin, daß die zwei Welten der Herren und Diener, — *stilo serio* und *buffo*, — hier durch eine ersetzt sind, in der nur eine Sprache gesprochen wird, die ursprüngliche des niederen Volkes. Auf diesem vereinheitlichenden Grundton konnte mehr durch differenzierte Farbengebung gewirkt werden als wo jener fehlt. Einen heiteren, der Volksmusik verwandten Stil lernten wir bisher als allgemeines Charakteristikum des Dienervolkes kennen, das immer in den gleichen Typen wiederkehrt; hier wo diese Sprache allen Personen geläufig ist, kann sie mit mehr Erfolg individuell modifiziert werden.

Einzig in ihrer Art ist für jene Zeit die musikalische Charakterisierung der Person Trespolo's, eines der frühesten Baßbuffo's[2]). Seine Entrüstung über den schlechten Geschmack seines Mündels, als er in dem Narren Ciro Artemisia's Auserwählten zu erkennen glaubt, könnte nicht treffender geschildert sein. Dieser Szene ebenbürtig ist die zweite des zweiten Aktes, wo Trespolo in helle Wut gerät, als er in dem Briefe Nino's zu lesen glaubt, daß dieser schon das Glück von Despina's Umarmung genossen. Viel Ergötzliches wußte Stradella auch zu bringen, wo es galt, Trespolo's Verliebtheit darzustellen. Einmal läßt er den Alten in parodistischen Koloraturen über die Schmerzen klagen, die ihm der Dorn seiner Rose verursacht; auch die der *comedia dell' arte* geläufige Anwendung der Fistelstimme muß zur burlesken Wirkung beitragen. Höher steht der komische Ausdruck in jenen Teilen, wo der Komponist nach Art der Venezianer unsinnige Worte in pathetische Weisen kleidet, wie in der seltsamen Liebeserklärung.

Schon vertrauter sind uns die Farben in den Gesängen Nino's, des *mezzo carattere*[3]) der späteren *opera buffa*. Bei ihrer Schlichtheit wirkt die äußerliche Wohlgestalt nie aufdringlich. Der Schmerz des Verschmähten ist innig aber nicht tief. Zur Schilderung seiner Fieberträume, in denen er die Schreckensgestalten der Unterwelt beschwört, ist das grellste Klangkolorit des Orchesters herangezogen.

---

1) Die Geschmacklosigkeit der Darstellung des Wahnsinns erhielt sich in der *opera buffa* bis Mozart (*Finta giardiniera*, 1775).

2) »Die Baßstimme, welche man vorzugsweise für das Komische geeignet fand und schon in der alten Oper dafür verwandt hatte, fiel dem Intermezzo zu und hier bildete man schon des Kontrastes wegen mit Vorliebe den Baßbuffo als Hauptträger der komischen Effekte aus.« Jahn, Mozart I, S. 204.

3) »Da man nicht wohl allein mit Karrikaturen operieren konnte, so wandte man auch den mezzo carattere an. Hier trat nun der Gesang schon mehr hervor.« Jahn, Mozart I, S. 206.

Die Liebe Artemisia's zum Vormund ist in zarten Weisen zum Ausdruck gebracht. Sehr reizvoll ist auch ihr Spottlied auf Nino's Klage. Die Partie der Despina tritt am wenigsten in den Vordergrund. Den volkstümlichen Liedern der Amme mangelt die Wirkung, die ihnen in den übrigen Opern durch den Kontrast zum *stilo serio* der Hauptpersonen zukommt.

Im *Trespolo* ist der dramatische Schwerpunkt noch nicht wie in der späteren *opera buffa* auf das Ensemble gelegt; überhaupt sind mehrstimmige Gesänge sehr spärlich vertreten. Der Fortgang der Handlung geschieht noch in der Form des Rezitativs, das sehr flüssig und dem leichten Konversationston angemessen ist. Aus diesem wachsen als Gipfelpunkte des Erlebens die ariosen Teile hervor, die in ihrer knappen Gestaltung dem leichtfertigen Geiste des Stückes ensprechen.

Jeder der drei Akte des *Trespolo* beginnt mit einer Sinfonie. Nur acht Gesangsstücke sind mit den zwei obligaten Violinen notiert.

Trafen wir in den übrigen dramatischen Werken Stradella's manche Schöpfungen von tieferem seelischen Gehalt, konnten wir da und dort noch mehr seine Meisterschaft der Formenbildung bewundern, so lernten wir im *Trespolo* den Meister von einer neuen Seite kennen. Dies originellste Werk ist wie kein anderes von einem einheitlichen Geiste beseelt. Fanden wir in den übrigen Opern nur vereinzelte Versuche einer musikalischen Charakterisierung, so ist eine solche hier an der Person des Trespolo wirklich durchgeführt, allerdings mit burlesker Hervorhebung seiner Schwächen als Karrikatur. »Ohne Zweifel hat ja gerade der Mangel an individueller Charakteristik im Gesang der opera seria das Hinüberschlagen in's entgegengesetzte Extrem in der opera buffa begünstigt.«[1] Im Gegensatz zur Komik dieser Gestalt steht die Anmut in den Gesängen *di mezzo carattere*. Nirgends stören zu starke Gefühlsakzente die frische Gesamtfärbung des Werkes, die uns fast die Banalitäten der Dichtung vergessen lassen könnte.

1) Jahn, V. A. Mozart, 1. Teil (Leipzig 1867) S. 206.

Curriculum vitae.

Heinz Heß wurde am 4. April 1881 zu München als Sohn des Bildhauers und Professors der technischen Hochschule Anton Heß geboren. In seiner Familie, die seit vielen Generationen dem Künstlerstande angehört, wurden ihm von frühester Jugend an die reichsten künstlerischen Anregungen zuteil. Haben zuerst die bildenden Künste den Mittelpunkt seines Interesses eingenommen, so zog ihn allmählich die Musik immer mächtiger an, bis er im Alter von sechzehn Jahren den Entschluß faßte, ihr sein Leben zu weihen.

Neben den Gymnasialstudien ging seine praktische und theoretische Ausbildung vor sich. Sie lag in den Händen des Musikschriftstellers Dr. Rudolf Louis und des Pianisten Professor Heinrich Schwartz, deren freundschaftliche Leitung weit über einen schulmäßigen Unterricht hinausging.

Während der drei Universitätsjahre interessierte er sich vor allem für Psychologie, Musikgeschichte, Kunstgeschichte und allgemeine Geschichte. Zugleich mit den wissenschaftlichen Studien beendete er seine musikalische Ausbildung im Sommer 1903.

Die größten Eindrücke seines Lebens empfing er auf mehreren italienischen Reisen. Eine der Früchte dieser Reisen ist die vorliegende Arbeit.